



“مختارات” القصة القصيرة في السبعينيات

ابراهيم عبدالمجيد
جار النبي الحلو
سحر توفيق
عبدده جبير
محسن يونس
محمد المخزنجي
محمود عوض عبدالعال
محمود الورداني
مرسى سلطان
نبيل نعيم
يوسف ابوريه

دراسة بقلم ادوار الخراط



القصة القصيرة في السبعينيات

«مختارات»

الطبعة الأولى ١٩٨٢م

- أشرف على الإصدار : بدر الرفاعي
- تصميم الغلاف للفنان : صلاح عفاي
- الخطوط للفنان : محمد بغدادى

مطبوعات القاهرة : ٦ ش الشرقاوى - متفرع من الملك فيصل
خلف محافظة الجيزة - الهرم

أولاً : الدراسة

مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات

ادوار الخسرها

بداءة ، تقترح هذه النظرة الى معالم معينة فى ساحة القصة القصيرة المصرية فى اثناء السبعينيات ، افتراضات منهجية ، يمكن أن نوردها بأكبر قدر من الإيجاز ، على النحو التالى :

● أن النص القصصى وحدة بنائية وعضوية ، وله علاقاته الداخلية ، وأنه بالتالى كائن له استقلاله ، وتفرده ، وخصوصيته ، ومن الممكن - إذا لم يكن ضروريا - أن نقض أسرارته من داخله .

● ومع ذلك فهو ليس عالما مغلقا على ذاته مصمتا ومسدودا فى أسوار إطاره النصي ، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعية الهامة التى من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء على النص ، وهى علاقات تتراوح من موقعه فى فلك النصوص الأخرى للكاتب ، وتشككه من خلال تطور العمل القصصى كله لهذا الكاتب ، الى موقعه من الوعي الاجتماعى بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة .

● أن الكتابة l'écriture ليست قيمة شكلية فقط ، بل هى أساسا قيمة دلالية ، وأن الدوال هنا - بدءا من نوع نسيج الكلمات ، وتركيب الجملة ، وسياق اللفاظ - ومحدودية أو ثراء القاموس المستخدم .. الى آخره .. ، بل واختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتحديداتها أو تجهيلها ، لا من حيث أنها موضوع أو مادة للعمل القصصى ، بل من حيث أنها اختيارات « نصية »

(أو شكلية فى سياق آخر) تشير الى القصد القصصى - سواء كان واعيا
أو غير واع .

● ان مجموع التغيرات والتطورات وتراكمها ، وتفاعلها ، فى الكتابة
القصصية ، على النحو الذى أجملناه ، فى حقبة معينة ، يشكل تيارا يمكن أن
نسميه حساسية جديدة .

وإذا كان من الصعب ، ومن غير الضرورى أيضا ، أن تفصل هذه
الحساسية الجديدة عن التغيرات والتطورات التى تطرأ على هذه الحقبة ، وعلى
بنية العلاقات الاجتماعية ، وعلى الوعى الفردى والاجتماعى بها ، فإن تغير هذه
الأواصر الاجتماعية بذاته لا يؤدى ، من خذل علاقة عنية وحتمية ، الى تغير
الحساسية الفنية والقصصية بالتالى ، ومن ثم فهو ليس وحده تفسيرا مستغرقا ،
أى أن للطاقة الإبداعية للكاتب الفردى دورا خاصيا ومؤثرا ، وأن للعملية الفنية
سرهما المتميز الذى يمكن أن تجتنب انحواءه ، دون أن تستباح تماما حتى آخر
مداهما ، باستخدام الافتراضات السيكولوجية والبيوجرافية والعودة الى مراجع تكون
الوعى الفردى للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية وهكذا ، وأن هذا السر ، فى
النهاية سيبطل مستغلقا ، الى حد محسوس ، بعد استنفاد كل ما يمكن أن تقدمه
هذه الافتراضات من حنول . أى أن ظهور ورسوخ حساسية جديدة فى الفن - مهما
كانت له أصوله فى التراث الثقافى الأدبى والأيدولوجى ، ومهما كانت علاقته بالتغير
الاجتماعى والوعى بهذا التغير - ليس مشروطا لا بهذا التراث ولا بهذا التغير ،
ومن الممكن أن يكون طفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن ، وتطورا داخليا
فى فلك عملية الإبداع الفنى نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة .

وبالتالى ، فإن تطور هذه الحساسية لا يحدده ولا يقطعه زمن محدد من
ناحية ، ولا يستلزم تواصل الأجيال ، وتراكم الخبرة على نحو ميكانيكى . ان
افتراض الطفرة يعنى أن فكرة الأجيال ليست معيارا ضروريا ، وعلى سبيل المثال
يمكن أن نجد « للحساسية الجديدة » فى القصة القصيرة فى السبعينيات - اذا
معلمنا بوجودها - أصولا كامنة ومؤثرة فى الأربعينيات وأن كانت قد توارت ،
وخفت فى الخمسينيات ، ثم تحددت قسماتها فى الستينيات ، وهكذا ، مما قد
يتطلب أبحاثا تركز نفسها لاستقصاء هذا التاصيل ، على مستويات مختلفة
ومتضافرة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية ، أو طرائق الكتابة ، أو
موضوعات - تيمات - العمل الفنى ، وهكذا .

هذه الافتراضات ، إذن ، هى التى وجهت نظرنا الى اعمال معينة فى
القصة القصيرة المصرية فى الثناء السبعينيات ، ولكن الامانة تقتضى ان يلحق

الكاتب هذه الافتراضات ببيان اوتوبياته ، افضلياته ، او انحيازاته - حقيما
 اثرت - .ى هذا ابن امدى يستهويه ويستغربه ممارسته ومتابعة منذ أوائل تشكل
 وعيه بنفسه وبعائه ، ويستطيع هذا الكاتب أن يوجز « قانون الايمان » الذى
 يعتنقه - هكذا - فى هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل الفنى بعامة -
 ليس اولا وأساسا أداة تسنية ولا دعوة ولا فلسفة ، ومن الضرورى أن نحدد
 ذلك من البداية ، لأن القصة القصيرة بالذات شكل مخادع ومراوغ جداً من اشكال الفن،
 وهى فى فترة معينة ، سرعان ما أصبحت صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج
 ومحلا للطلب الجماهيرى الواسع ، هذا الى أنها قد اتخذت مطية سهلة - فيما
 يبدو للوهلة الأولى - لأنواع من الخطابة بالمعنى الاصلى للكلمة ، الخطابة
 الاجتماعية و « الاخلاقية » والفلسفية والشعرية وهكذا ، ومهما نظرنا فى امكانية
 ارتباط العمل الفنى بالايديولوجية (وهو قطعاً موضع نظر ، ومن الصعب نفى
 هذا الارتباط بداعة وكفضية مسلم بها) ، الا انها استخدمت وما زالت تستخدم،
 أكثر مما ينبغى بكثير ، أداة ايديولوجية صريحة مباشرة ، وبذلك استحالحت الى
 نوع آخر من أنواع «الخطابة» يتردد هذا الكاتب كثيراً أن يدرجه فى سلك العمل الفنى،
 كما يراه . وهذه العقيدة النقدية - او الانحياز النقدي - هو الذى املئ الافتراضات
 التى بدأت بها، اذ يرى هذا الكاتب ان العمل الفنى - والقصة القصيرة على الاخص -
 ليست « فريحة من الحياة » (الحياة شئ والعمل الفنى - داخل الحياة - شئ
 آخر ، أليس هذا بديهياً ؟) وبيست « انعكاسا » لمتجمع ولا حتى « انعكاسا »
 لوعى الكاتب (لماذا انعكاس ؟ أليست « فعلا » قائما براسه ؟) ولكنها ، على
 وجه اخص ، ليست « مكنة » صغيرة مصنوعة محكمة التركيب ، تدور ثروسها
 الصغيرة فى قنواتها وتدق وتسقط فى اللحظة المناسبة فى مجراها الاخير المعد
 لها سلفا فى « لحظة تنوير » كأنها من عمل الحواة المهرة وبخفة اليد الخادعة ،
 (حتى لو كانت « لحظة تنوير » معكوسة تغير من كل السياق وتلقى عليه هزئة
 ضوء مفاجئة غير متوقعة كما تذهب اليه بعض طرائق التعديث الاخيرة) .

وانحياز هذا الكاتب يأتى ضد الكفاءة المفرطة فى الصنعة ، والحقق فى
 التركيب ، فلعن المشرح الدقيق فى الصنعة ، والشق الصغير فى البناء ، هو
 كمال الصنعة وتمام الفن . . . الشئ الدور المصقول المغلق باحكام على ذاته الى
 جدا ، وهو - بحكم تقييمى مسبق ولكنه ، فيما أرجو ، مدعوم بالاستقراء والتأمل
 الصبور - مناف لما هو جوهرى فى الناس من الشواق وصبوات تستعصى على
 التصنيع والتقنين واليكنة . وتحت هذا النمط تدرج منتجات « القصة القصيرة »
 الاستهلاكية .

وقبل ذلك كله أليست القصة القصيرة الآن ، فى عقيدة هذا الكاتب ، تقليدية ، فقد استأنفت هذه الكتابة وأنهكت حتى الموت والجفاف الأخير .

وهذا كله ، بالبداهة ، لا يسقط « مشروعية » منتجات الأعمال « الفنية » أو « شبه - الفنية » التى تبى احتياجات عريضة لتزجية الفراغ بالتسلية ، وارضاء الضمير بالاستماع للدعوة ، واشباع الفضول بتتبع الصنعة وهكذا ، ولكنها مشروعية تندرج فى سياق آخر تماما .

عقيدة هذا الكاتب اذن هى أن القصة القصيرة - فى التحليل الأخير - صياغة للمسعى نحو المعرفة ، وبحو التواصل فى هذه المعرفة : تشكيل لادراك مفترق وكامن لأموال الحياة والموت ومتعاتها ، بنية متعينة لأسئلة وأشواق اجابتها فى السؤال نفسه ، وتحقيقها فى التوق نفسه ، أى أنها صياغة للمسعى نحو المستحيل بكل ما هو فى طوع الامكان ، بل بما يتجاوز الامكان بشرط التعريف - ان صح هذا التعبير - ففيها اذن مسحة من عمل ونبوءة بالمعنى الأشمل أى بمعنى الرؤيا ، والعرفان ، فى هذا العصر الذى تطفئ فيه « رسالة » الاعلام ، و « معرفة » التخصص ، وفى هذه البقعة من الأرض التى تختلط فيها الرؤية ، وتضطرب بل تضطرم « المعارف » . وإذا كانت الصياغة - والتشكيل والبنية شخصية بالضرورة ، وإذا كان ايقاعها ونسيجها ذاتيا بالضرورة ، فإنها بالضرورة أيضا تقع فيما يمكن أن نسميه « منطقة ما بين الذاتيات » ، سواء على الصعيد الاجتماعى ، أو على صعيد المعرفة .

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات ، والعقائد التى املتتها ، اختطت هذه المقالة لنفسها خطة محددة : هى أن تتجه فقط نحو الأعمال التى يمكن أن ينطبق عليها مجموع هذه الاختيارات النقدية ، فى مجملها ، مما لا يمس من « قيمة » قدر كبير من القصص القصيرة المنتمية الى « ثقافة فرعية » أخرى ، قائمة ، وأن تتناول من هذه الأعمال ماكتبه ما يمكن أن نسميه - على نحو عام وبافتراض آخر هام - جيل السبعينيات ، وبمعيار عملى أكثر تحديدا ، ما كتبه كتاب تتراوح اعمارهم حول نقطة الثلاثين أو أقل من الأربعين على أى حال ، وظهرت كتاباتهم فى هذا العقد السبعينى وحتى أوائل الثمانينيات ، ولست أسم ، بأى شكل ، بصحة هذا المعيار العملى على أى حال ، لفعل من افتراضات هذا الكاتب أن مجموعة الكتاب الذين ظهرت كتاباتهم ورسخت اقدامهم فى السبعينيات ، وخاصة حول مجلة جاليرى « ٦٨ » المعروفة - وأوضح الأسماء هنا هى يحيى الطاهر عبد الله وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطي ،

ومحمد مبروك ، وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد العاطى (وجمال الغيطانى ويوسف القعيد فى حدود معينة) وهكذا ، ومن قبلهم كما هو معروف : يوسف الشارونى (الى حد ما) ، وهذا الكتاب ، فى الخمسينيات - هم الذين تبلورت على ايديهم تلك الحساسيه الجديدة بكل مروحه ألوانها ، وقد واصلوا رحلتهم بانجازات هامة فى هذا المجال بالتحديد ، وفى أثناء السبعينيات - وقد كان من الصعب ، لأسباب عمليه بحتة أن نتناول هذه المقائمه اعمالهم - ايضا - فى تلك الفترة .

ولأسباب عملية أيضا ، اقتضتها اعتبارات النشر ، والمساحة ، وقلة المتاح من الأعمال المنشورة أو ندرتها ، لم يكن من الممكن ، هنا ، أن نتناول بالاختصار أو العلاج قصصا قصيرة نكتاب لهم طموحاتهم ، وجهدهم ، من جيل السبعينيات ، يعملون بل يكدون من أجل تصورهم لفنهم ولدورهم على طول مصر وعرضها ، أمثال سلوى بكر وسكينة فؤاد وسهام بيومى ، وإبراهيم الحسينى وأحمد البحيرى وأحمد النشار وإسماعيل العادلى ورفقى يدوى وسعد الدين حسن وفؤاد قنديل ومحمد سعيد وممدوح حسن لطفى ، ومن الاسكندرية أحمد محمد حميده وجميل متى ورجب سعد السيد وسعيد بكر وسعيد سالم وسمير المنزلاوى ومصطفى نصر وملاك ميخائيل ونعيم تكلا ، ومن بور سعيد قاسم مسعد عليوة وسيد سعيد ، ومن سوهاج محمد عبد المطلب ، ومن السويس على المنجى ومحمد الراوى ومحمد عطا ومحمود الجمل ، ومن المنصورة فؤاد حجازى وعبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ومحمد سعيد ومحمد المنسى قنديل ، ومن المحلة سعيد الكفراوى ، وغيرهم ممن قد يخطئهم الحصر والاحصاء الآن ، ولكن قد لا يخطئهم التقدير والالتفات اليوم أو غدا على السواء .

واذن ، فإن المرجع الاجتماعى العام لوعى هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات هو المناخ الذى لا أجد بأسا - بل قد يكون مفيدا - أن نذكر به : كانت هذه الحقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقائيل تمزق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واختراق الهزيمة بكسر مجيد ولكنه مؤقت ومعلق ، ثم اقتحام « القيم » الاستهلاكية ولطفيلية ، واستيلاء فئة « الكومبرادور » على منهج « الانفتاح » ، الذى كان قد قدم ويعاد تقديمه الآن - على أسس مختلفة : الانتاجية وتوطين التكنولوجيا - وسيادة الاعلام - والعمل الاجتماعى أساسا - المقتن والموجه الى قنوات مخطط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعيه فى الحقبة السابقة فى حين بهتت مثلا كلمة ومفهوم « الاشتراكية » - ايا كان هذا المفهوم على أى حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت فى نهاية العقد أن تصبح سيئة السمعة) ، وتمكن البيروقراطية - وهى حقبة هجيرة أو خروج أو نزيف المثقفين المصريين أولا ثم قطاعات هامة من « العمالة

المصرية حتى غلب عليها توصيف « سلعة التصدير » الى جانب انها النواة المخصبة في الخارج العربى والعالمى على السواء ، وهى حقبة ازمة الهوية المصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهى ازمة حقيقية ومبررة فى النهاية - بغض النظر عن جانب ما من الاعتقال والتدخل المخطط المفترض . وهى حقبة تضخم الغيبيات واللاواذ بمقولات متوهمة عن الماضى وعن انسلفية النموذجية ، شديدة انسذاجة وشديدة التدمير - وهى حقبة استشرء التضخم وتخشى الغلاء الساحق وتحت الدخول الثابتة وتورم الثروات المشبوهة . وهى حقبة انفجارات من العنف الوسيطى لها رصيد من مسلمات مطلقة . وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطية محدودة ومحدودة فهى حقبة استمرار غياب المثقفين - واليهيم ينتمى وعى هؤلاء الكتاب - عن مواقع اعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار ، بما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة ، على كل المستويات ، وتفتت القيم الانثوية السائدة باقتحام المنتجات الاخيرة « للتكنولوجيا » دون اصولها ، وهكذا الى آخر معالم الصورة التى مازالت ماثلة للذهان .

بهذه الافتراضات ، والاختيارات ، والتحديدات للمرجع الاجتماعى التى اخشى ان تكون ، على اقتضاها ، قد طالت اكثر مما يتيح المجال ، يمكن ان نبدا - بقدر ما يستطيع هذا الكاتب - فى تبين سمات هذه الحساسية الفنية الجديدة كما تبدو من خلال اعمال معينة لكتاب معينين من « جيل السبعينيات » ، فى اتجاه الملامح الفردية والسمات العامة على التوازي .

والتسلسل الابجدى - على الالف ياء - خطة تعدل غيرها من الخطط فى هذا القناول الذى لا يعنى - كثيرا - « بالقيم » واصدار « الاحكام » ، على اى حال .



لعل « ابراهيم عبد المجيد » من الكتاب القلائل الذين يمكن ان تكون كتاباتهم محلا لدراسة « معملية » فى الاساليب « الحديثة » ، فهو منذ ان كتب « حلم يقظة بعد رحلة القمر » (١) حتى « القنفذ » (٢) قد جرب يده عبر هذه الطرائق التكنيكية ، وتراوح بينها على طول فترة الكون والتشكل هذه . نراه فى القصة الاولى يصب موضوعا (تيمة) تقليديا فى شكل يستوحى المنحى الذى كان وما زال شائعا وراجعا عند شداة الكتاب :

تجاور « التقليدى » فى الخطاب مع « الطليعى » ، التعليق السردى وتهويمات مقطوعة من « تيار الوعى » الداخلى ، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحبط

العالم بكل شيء والسقوط فجأة في حلم يقظة موضوع على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أو حادثة . لا يأتي افتقار القصة الى الاقتناع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - موظف مهذب ياترصد من بيته لأنه لم يدفع الايجار - النمط الذى استهلك كتابة - يحلم - وهو يستمع الى محاضرة عن الدعوة للدخار وتنوع الأوعية الادخارية - بانه رائد قضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكننا يديه :

« ذهب . ذهب وغبار كثير ، محنن تبقى تنظفه الولية » ، بل يأتى من تراوح الصياغات الكتابية وتجاوزها نون اشباح لى منها ، ودون أن تنصهر فى وحدة أو تناغم كتابى ما . ويتأتى أيضا من محاولة تبدير حلم اليقظة وتسبيبه سرديا بأن « اميريكا طائعة القمر وروسيا ، وساييين الأرض » لازم فيه فوق ذهب » .. وهكذا ..

وهو فى «صوت السقوط» يلجأ الى تذكى الحوار - أساسا - بين «شخصيتين» على مجرى الحوار العيى المقطوع من سياقه الذى يحاول شاعرية ما : « يرفع انقال همومه » يستأطر الغضب العاصف .. يستدعى ارادات العذاب - نبوية بنت ابليس .. شاهيناز المكتنزة الردفين المسابحة النظرات .. « هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها فى قصصه الأخيرة ، ذفى شممس الظهيرة » (٦) تبدأ القصة : « تطاوعنى قدامى يدنهما أنون الوجه المراق ! » (علامة التعجب من عند القصاص نفسه) وذئبا « الشمسس تأيم مقيت وموتمهلق » « قرن فى داخك يغلى كبركان أرعن » وهذا أيضا تتجاوز الصيغ الشاعرية والصيغ البلاغية : « تكلم يا وجه ابى الجامد .. أمثال أنت أم أسف ؟ أم لعك مت من زمن .. تكلم بحكمة السنين التى استنطقت بها جذور الجرائيت » الى آخره .

أهمية هذه القصة أنها - فيما أعرف - أول محاولة له لارتياح مناطق ~~الخيال~~ الى حد ما وغير مالوفة تماما ، من الحساسية القصصية ، وميزة إبراهيم عبد المجيد - يشاركه فيها ، ويوغل ، محسن يونس ، على الأخضر ، وآخرون ، أنه يقيم مشهده خارج المشاهد التى استغرقت كتابة بين شوارع المدن وحوارى القاهرة ومكاتبها ومقاهيها وغيطان القرى .. الى آخره ، والموقع هنا غيما يبدو ، ليس مسمى ، ملاحات اسكندرية التى تقع - وهذا أساسى - غير أدراك العمال الصاعدة وعائلاتهم وقد حملوا كل تقاليد وعيهم بالشرف والثار للعرض الى بيئة بطبيعتها معادية لهذه التقاليد : « حجرتنا بالنهار يدخلها اغراب » .. « نحن غير موجودين » .. لقد « منا » .. ثم ينتهى الحوار المقطوع الذى يدور من جانب واحد ، لتدخل الكتامة

فجأة في غور عمران - البطل - « لنستجلب صقور النثار تحلق فوق المساء المهزوم »
 أنا عمران يا ابي : ٠٠ ٠٠ لماذا غاصت مفاقي وحدي حتى أنركب ! » وانحصد
 القصصى هنا واضح وقريب وتكن هذه الكناية « الشاعرية » التوفيق لا تفي ولا يمكن
 ان تفي بهذه القصد . فهو من ناحية ، ادائه لقيم تقليدية من قهر المواضع القديمة
 في موقع لا يمكن أن تتفق معه ، وهو من ناحية أخرى ، تعاطف معن عنه من الكاتب
 مع دل من انقائ الضطر - ببطولة هو مقصور عليها - الى انقاذ ضفوس النثار
 ومع ضحية هذه الضفوس ، وفيها هدى طفيف من نيدرا والتديت موضوعه في سياق
 الصعيد ، محبوبة من الذئب والآخر وبذاتها تذهب تربنا بتدر اجتماعي لا يانوم ،
 ان صراحة التبعة وصلابتها لا يمكن أن ترقى اقربا ، لا يمكن أن « تفعل » (ان
 صحت هذه الكنة) عبر التهيؤات الخفية الشاعرية .

« مواضع » الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد المجيد هي ما يسترعى أول
 اقتباه : ملاحات الاسكندرية ، « مزقانات » السكة الحديد الانائية المعزونة في
 « الرجل الذى يؤوى قهر العربات » (٤) و « الشجرة والعصافير » (٥) والمستشفى في
 المدينة العربية في الخديج ، غنى الأرجح ، حيث يقيم مصري مهاجر للعمل مع
 باكستاني في « اليوم الأول » (٦) والترسانة البحرية في ميناء من موانينا غير مسمى في
 « التدشين » (٧) والبيوت المنعزلة في ضواح مقفرة في « بيت وحيد » و « القفد » (٨) .
 ولكن أهمية « الموقع » ممتزجا بالوعى ليست في جدة الديكور الخارجى ، ومفاجاته ،
 بل هي أساسا في صياغة هذا الموقع ممتزجا بالوعى الذى يخامر القصة ، او مأخوذا
 عبر هذا الوعى ، ومتناقضا مع العناصر أو المعطيات الأولية لهذا الوعى ، كما
 شأهدنا في « شمس الظهيرة » وكما يتأكد ويرسخ على خبرة الكاتب ونضج
 ممارسته ، في قصصه الأخيرة .

وسوف يخلص الكاتب ، فيما بعد ، من الخطابية في « تعليقات عن الحرب » (١٠)
 و « الرغبة في الاختفاء » (١١) بما تنطوى عليه الخطابية من حيل سردية قريبة
 التناول لتقسيم الأحداث وتعليقها ، وسهلة : « انه يحتضن الريف بعينه رغم أنه
 لا يراه » واقتباسات من رصيد قراءات متنوعة ، وتحضية هوامش ، وتوثيق تواريخ ،
 وحوار مقطوع يأتى من طرف واحد ، وتخريب في السرد العبثى : « اتسعت
 ابتسامته ٠٠ رأى الناس مزدهمين حول جثته الباسمة » ، أى من طرائق التكنيك
 المسمى بالحديث والذى أوشك أن يصبح - كما هو معروف - تقليديا وقائليا .

وسوف يمر من خلال فترة الصياغة التعبيرية الحادة في « الموت في أربع
 حكايات » (١٢) مثلا ، حيث تجد التشويه الصياغى المتعمد ، المؤثر ، للأحداث

والصور ، تتابع الجمل القصيرة جدا ، حذف حروف العطف واسماء الوصل ، اغفال تشخيص الحوار ، استدراقات وتلاحقات الصور بطريقة التقطيع والتركيب السينمائي في صورة مقربة جدا الى حد الانبعاث والتضخم الشائه واخيرا النهاية المفروضة التي تكررت من أنكاتب ، النجوى الداخية للبطل الذى مات - قتل هنا - فنقل اليها - بعد الفعل - لحظة موته ، على غرار المصطلح القصصى القديم المقلق ، لا لانه مصطلح غير « واقعي » - المصطلحات كلها لا صلة بينها والاقناع « الواقعي » - ولكن ، اساسا ، لانه غير ضرورى ومزيد به .

نرى فى القصص الثلاثة الأخيرة التي نتناولها هنا ، وصولا - فى النهاية ، بعد لآى - الى صياغة متسقة والى رؤية محددة وغير مترهلة ، سقطت الزوائد « الشاعرية » وصفا الشعر المخامر واحكم الكتيك ، وجاء قدر ضرورى من التمكن فى الصنعة كان مقتدا . (ليست هذه احكاما بل توصيفات) .

وما من كبير جدوى فى « حكاية » موضوعات القصص الثلاثة : « بيت وحيد » حيث يطال البطل من شقيقته فى بيت يبدو كما لو كان غير مأهول لا بالسكان ولا بالزمن نفسه - وان كان الواضح ان الزمن هو « الآن » للاجتماعى الراهن - على مغامرات شبه جنسية تدور فى عمارة مواجهة محددة بدقة « جغرافية » شديدة ، بينما يواب العمارة موصد عنده - طيلة ثلاث سنوات ؟ - يقوم بوظيفة حارس غالب بل ومحبوس . و « القنفذ » حيث يقرر البطل « بعد عمل عشر سنوات كموظف حكومى لاقية له فى مكتب مزدحم » . « ان ينظف الدنيا » ، بتربية القنفذ فى فيلا منعزلة وفائية ثم اطلاقها على اكوام القذارة فى المدينة الكبيرة ، فهذا هو دوره واختياره العظيم ، كرجل عظيم ولكنه بعد ترتيبات حريصة جدا وعناء تفصيلي يحسب لكل شيء حسابا ، يجد فى اللحظة الحاسمة ان الاقفاص التي اعدّها - كقذائف ضد الفساد والقذارة والتحلل - خاوية جميعا ، وليس فى اى منها الاقتنذ واحد ميت . ولكنه « لم يبتئس » وتنتهى القصة بموقف عملى يفكر فيه بحل مشكلة العربة « نصف النقل » التي حملت هذه الاقفاص ، ومن المتوقع والمتسق مع نفسه ان يكون الحل غير قائم .

فى « المسفر » (١٣) نجد رجلا له وظيفة غريبة هى السفر فوق سطوح القطارات - جيئة وذهابا - ليتعقب اللصوص والدخلاء ، عبر عشرين عاما من كل الحروب . وهو يصادف ، مرة واحدة ، امرأة كانها حلم : « لم تكن قاسية ، لكنها ابدا لم تكن فى مناوئل يده » .

فى هذه القصص مناخ عبثى لا تخطئه العين ، ولكنها عبثية لا تنتمى الى البلاولة ، والياس والعقم ، الصياغة والتيمة هنا متضارفتان لكى تنقل - برهافة

وعلى استخفاء ، كما ينبغي - رسالة رفض واحتجاج على الاطار « الاجتماعى » الذى تدور داخله القصة - فى عالمها الخاص - وفى علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعى الخارجى عنها فى الوقت نفسه . ورسالة الرفض تحمل فى داخلها عنصرى السلب والايجاب ، معا . والتكنيك العبثى المألوف يجرى بسلاسة ورقة وهو مقنع - فى داخل المصطلح - ثم تعد حيل التفسير السردية ضرورية ، ولكن تفاصيل الواقعة العينية ، على العكس ، معنى بها جدا ، وهامة لأنها تقع على التقاطع بين « الواقع » و « الوعى » ، والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضيفة بنورها الداخلى المأثى عن اختيار زاهد ودقيق للكلام والحوار ، والتراوح بين مواقف أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح سلسا ومتناغما .

والمفردات الأساسية ، فى هذه النقص ، حركية . يمكننا أن نستشف ذلك فى استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها : القطارات ، عربات النقل ، السيارات ، الاتوبيسات ، الطائرة . وهكذا ، ولكن الاهم فى هذا أن الجملة عنده جملة فعلية ، متحركة تدور وتنتقل عبر الأفعال التى تسلس له فى مساراتها دون عوائق فعلية ، دون قيام الأسماء - أسماء الأجواء أو الأشخاص - حواجز أو سدودا ، فاسماؤه أساسا أدوات « الحركة » وحضورها مرتبط بالانتقال ، وصيرورة ، وجعله الفعلية جمل مفعلية ، تترابط بوصلات مألوفة معروفة : حين « الظرفية » ، لأن « السببية » ، رغم « الاعتراضية » ، لكن « الاستراكية » وهكذا . وهو يؤثر أيضا فعل « صار » الذى يندر استخدامه فى لغة القص الجارية الآن ، ولهذا كله فى التحليل الدلائلى قيمته الظاهرة .

فى قصته الاخيرة « الشجرة والعصافير » غير المنشورة عودة الى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة ، ويغرينا بها ، هذا العالم الذى له موقعه من مزلقان سكة حديد وعلى مقترق عدة طرق : الشوق الى « قيم » قديمة بمعنى أنها قائمة ، واقتحام « قيم » آتية وجادة وكاسحة ، والعصافير - على أنها صيغة قريبة جدا وسهلة الا أنها هنا ناعمة الاندماج فى بنية القصة كلها .



وإذا كان مما يسترعى النظر أن الطفولة عند ابراهيم عبد المجيد عالم مقفود تماما ، لدينا ، فليس فى كل ما عرفته له من قصص قصيرة فقرة واحدة ترجع الى هذا العالم الذى يستهوى معظم كتاب القصة القصيرة عندنا ، فإن الشوق الى الطفولة الريفية يبدو غالبا ، بل هو المناخ السائد فى القصص القصيرة التى كتبها جار النبى الحلو . من بين خمسة عشر قصة أعرفها للكاتب ، تدور تسع قصص فى قلب هذه الاشواق الطفولية ، وتتخذها بؤرة لها ، وتحوم قصتان حول تخوم

هذا العالم وكأنها قد قطعت عنه لتوها ، وليست له الا قصتان فقط تقعان في فك الكبار حقا ، وقصة هي أمثلة ، اما القصة الباقية فكانها محكية بعيني طفل ، ولهذا تفصيله بالطبع .

هذا « المشهد » الطفولي المتكرر مأخوذ في ضوء ريفي مخفف وشفاف وله غنائته الخاصة ، وهو مشهد حنين الى ريف الطفولة - أو طفولة ريفية مصفاة ، وتنقطر ينوع من العاطفية المانعة التي تخلو من الصلابة والقسوة والقيح - وكلها مقومات لا يمكن أن نتفعل عن عالم الطفولة والا غامرنا بالارتقوع في زيف معين - حتى نسفى أن ننون ، أحيانا ، عواطفية صراحا وان لم تسقط تماما في ميوعتها وتهدلها .

وينحو الكاتب ، صراحا أو عن استعانة ، منحى ضرب الأمثلة وإقامة المقابلة « المجازية » المباشرة التي وإن كانت لا تخرج لك أحد طرفي المجاز موضع التقرير الفج إلا أنها تضعه ، بوضوح ، بأكثر بكثير مما يريح البناء القصصي . بل تصل هذه المقابلة المجازية الى حد انقال القصة بعبع يتوء بها ، بلا ضرورة ، كما يحدث في كل من « النباح » (١٤) و « الخنازير » (١٥) والعنوان وحده هنا حمل على القصة . « النباح » أمثلة قوية على التمرد ضد القهر والتشوه ، وهناك كلبان في غاية الشراسة والضراوة يرهبان الناس في الحارة كلها ، ويهددان ما هو طيب وجميل ، ويسوقهما كسبح عات يفرض بهما سطوته حتى يتبرى لهذا كله فتى واحد بطولى : « مد يده ... التمتع سكين حادة ، التمتع بشدة » فإذا بالعجوز المقهور « يزغق ويدمع فرحا » والفنأة المهانة « قد عادت ... مشرقة الوجه فرحة » ، وقال سعيد بقة « في النهاية » افتحوا الدار بلا خوف ... هكذا قال وابتمسم » كل قاموس القصة هنا لامع بشدة - وهو ما ينطبق على كل قصصه بحدود متفاوتة ... والإبيض يقابل الأسود بقوة ، هذه هي القصة - الأمثلة التي كأنها محكية بعيني طفل .

ولا تخرج « الخنازير » عن هذا المنحى في ضرب الأمثلة الا يقدر اكبر من غنى المفردات القصصية ، واقترب أوثق من غنائية الكاتب ~~القصصية~~ والمائلة ، ومازالت الشخصيات والمشاهد أشبه بالنماذج الخالية منها بالتحديدات العينية ، فالسماء « زرقاء صافية » و « العجوزات تحيلت طيبات » والزوجات الفلاحات « نحيفات يغربلن القمح » وهكذا ، وهناك صيغة تعدد الأدوات الريفية بمجرد تسميتها ، والاستعارات المتكررة المخلقة على ذاتها ، كأنها أشياء صلبة لا تتفتح بأشعاعها عنى مناخ المشهد كله ، « الوردة البيضاء » استعارة ماثنى تتردد في قصص الكاتب ولكنها تتردد فقط ، ولا تستطيع أن تخلق لنفسها

تساوقات واشعاعات وتناغمات تعطيها وجودا يرق بحياته ، و « النخلة ، تقف أيضا هنا - كما تقف في قصص أخرى - استعارة كان ينبغي أن تكون حية ، مختلفة ، وبالتالي غنية بالإيحاءات ، ثم تهجم الخنازير ، استعارة أخرى تنديدة للوضوح وتنديدة القرب ، ومن ثم فهي تنديدة الهزيمة لنفسها ، لانتهى الى شيء : » تجمعت الحيوانات المتخيفة برؤوسها الخروطية الشكل .. تجمعت .. زعقت .. نزلت انهر .. هسيخ الجميع في هنع : النهر .. داسست السمك الفضى » - مرة أخرى واستعارة متكررة مسدودة - « واتلفت الوردة الصغيرة البيضاء .. صرخوا ، قراجهوا .. دخلوا البيوت » ماتت الصرخات في الحلق .. وارتجفت البيوت » هذه كتابة تهزم نفسها بنفسها .

فإذا قرعنا من هاتين الحكايتين الأمثوليتين ، فلابد أن نتوقف عند قصتي الكبار البعيدتين عن عالم الطفولة الريفي المثقني به والسذى يستهوى الكاتب : « الجريدة » (١٦) قصة موظف على المعاش يعيش في داره التي هي « بساب واحد .. حجرة واحدة » على قراءة الجريدة ، صفحة صفحة وحرفا بحرف ، ويموت في وحشة شيخوخته وحده ، بين أهرامات من الجرائد ، ولم تعد حياته ولا موته ، كلها وكلاهما ، إلا بعضين من أبعاد الجريدة ، حتى يجده الجيران « ممدا على السرير ميتا » .. « وهانهم منظر الجرائد العنيدة » .. « وعلى الحائط شرائط طويلة من نعي صفحات الوفيات .. شرائط طويلة وصور كئيبة .. وصرخ الناس رعبا حينما رأوا .. القرآن تفرق من بين أرجلهم في فرع » ما زالت لغة الاستعارة - مقبولة الى حد ما ، ولكن ليست شديدة الرهافة على أي حال - هي لغة القصص .. أما « الحارس » وهي غير منشورة ، قصة تخرج عن المدار الذي نعرفه في قصص الكاتب الأخرى ، وهي تجريبية الوحيدة التي أعرفها في لغة السرد التقليدية الواقعية ، والقصد فيها موفى به وفاء واضحا : اهتزاز حافظ الحياة ، عن طريق المرأة التي ليست جنسا صرفا ولا عطفًا خالصا مع ذلك ، بل فيها نوع من الرحمة يتساوق مع أقراص « الرحمة والنور » في قلب مقبرة يتخذها دارا له حارس للمقابر اختار بنفسه لنفسه هذه الوظيفة . للقصة في تيمتها ولغتها رقة خاصة . اختلفت الألفاظ « القوية » والاستعارات الناعمة المتقنعة ، وهبطت نغمة الغنائية دون أن تختفي ، وتراوحت طرائق السرد التقليدية من حوار وحكي وتوصيف ، في مجرى هادئ ، بل جاءت نغمة منقذة ومحبية ، في وسط المقابر ، نغمة الدعابة والمقدرة على السخرية العطوف بالذات وبالأخرين وبالصير المخوف .

ومن قصص « الكبار » أيضا قصة لها قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير محزن ومثير للرأى ، وليس مأساويا ولا فاجعا . « دائما الموت » (١٧) قصة

عامل النسيج الذى يهاجر الى مدينة عربية يحثا عن التلفزيون الملون والمسجل والبوتاجاز والفساتين وقمصان النوم لامراته الجشعة ومقرش السرير والخلط ٠٠ الخ الخ ٠٠ وعلى الرغم من الحيل الأسلوبية التى يتقن بها الكتاب المحدثون : التقطيع ، ودفع عناوين الفصول والفقرات : « رسالة الى صديق » « قالت الزوجة » ، « حارة العمري » وهكذا ، فالقصة تجرى المجرى التقليدى الذى عرفناه فى عشرات من حكايات الخمسينيات ، هى تعليق على ظاهرة اجتماعية ، مجرد ، وخارجى .

عندما يدخل الكاتب ارض « الكبار » لا يجد الا طرقا مطروقة من زمان .

وفى « زينه » تذهب الام الريفية لتدفع « المصاريف » لابنها فى المدرسة ، والموضوع وان كان مستنفدا الا ان التركيب حاذقة ومكرة ومؤثرة ، عاطفيا ، حتى ان غضبت لانك قد تأثرت ، كما تغضب لان عينيك تغروران بدمع عاطفى وأنت تشاهد فيما « مؤثرا » تغضب لأنك فى الواقع خدعت بحيلة « ستمتالية » سهلة ، ولكن القصة ينقذها ان توجد الكامل مع البطلة المؤثرة ، الام الريفية التى تؤخذ بمقدرة المحاكاة الكاملة لا من وجهة نظر « سياحية » من جانب الكتاب الريفيين من اهل المدن ، الذين بعد بهم العهد بطقولاتهم ، هذا كاتب مازال يحيا - قصصيا - فى بؤرة طفولته حقا ، وتنقذها ايضا سلامة نغمة الحوار ، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تقليد ، بل « صادق » فى صياغته ، ومن ثم مكتمل بذاته .

على أن الجسم القصصى الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك التوسلجيا الطفلية لفجر حياة ريفية كأنه تم يحدث قط ، يعاطفيتها المحسوسة ، بدءا من « الشط » أول ما قرأت له حتى « الموت والعصافير » (١٨) التى تنقل مناخ الريف الى حجرة فوق بيت فى المدينة ، وعندما يموت الاب ، ويدفن « ترزق العصافير بشدة » .

فى « الشط » (١٨ ب) نرى بوضوح خصائص البدايات فى اكتشاف هذا المشهد الريفي الغنائى الطفولى : التكرار النصي ، وتراخي البناء (ليس البناء دائريا ، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيرا النهاية المحبوك أكثر مما ينبغي - وسوف نرى فى هذا المشهد القصصى فيما بعد ، كثيرا ، عناصر أمنا الغولة ، والجنية التى تغوى الرجال وتأخذهم تحت الماء ، والكتاب وشيخه ، والسوق الريفي وما يناط به من آمال وما يسفر عنه من خيبات ، والجدّة أو الأم - دائما مهشمة أو مريضة أو منهارة ، والاب الصابر

المكوب ، والبنيت الصغيرة التى كأنها حتم . والأولاد فى نعبهم على مجارى الماء
والغيطان والأجران .

فى قصص المشهد الطفولى اذن : « الشونة » (١٩) و « هذا يوم طيب
للحياة » (٢٠) و « عيدان التيل الجافة » (٢١) و « زينه » (٢٢) و « القبيح
والوردة » (٢٣) و « شجرة الرمان » (٢٤) و « قرط قضى صغير » (٢٥) و « التابع
والحصان » (٢٦) تنويعات على نغم أساسى واحد : التوق الطفولى للعودة الى
هذا المشهد ، حيث الأحزان والمتاعب بل المحن قد صفت من حدثها ومباشرتها
وافرغ منها ثقتها عن طريق النص الشعارى الذى لا يتورع عن استخدام صيغ
التعجب والأفضلية والنجوى الداخلية المتجهة للذات أو للغير ، والادخال
للتفاصيل الراضية الواقعية ، والتطعيم بجمال الحوار الريفى القصيرة ، ثم
التأثيرات العاطفية المدروسة والمندوسمة بأحكام وقوة ، واللجوء الى الاليجورية
الصريحة عندما تصبح « الوردة البيضاء » أو « الحصان » أو « العصفير » أو
« السمك الفضى » أو « النخلة » وهكذا ، استعارات تجريدية تقوم مقام معان
مجردة ، وليست حضورا قصصيا ينبعث هذه الدلالات بقوة تخلقه .

واتساقا مع غنائية الكاتب وعاطفيته ، فإن العلاقة بين الطفل المائل دائما
فى بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتى قط فى سياق القهر الأبوى ، أو السطوة
السلفية ، حتى فى غمار الأزمة فى هذه العلاقة ، استعاض الكاتب عن هذه العلاقة
القهرية بطبيعتها بحيلة سردية هى أقرب الى الحيلة العصابية نفسها (ليست
عصابية ، بداهة ، لأنها مصاغة قصصيا) وهى تهشيم الأب أو الجدة أو الأم
واسقاطه ، عوضا عن الطفل نفسه ، فى هوة ألحز وقلعة الحيلة ، بينما للطفل
قدرات وطموحات وتحقيقات تكاد تلتفى على الخارق (المعجزة ، الفعل ، يصدر
عن الطفل أساسا لا عن السلف) ، والحلم يتجسد ويظهر ويتكسر حاجز الواقع
(انظر « التابع والحصان » على الأخص) .

وحتى فى « قرط قضى صغير » ، وهى قصة محكمة من حيث صياغتها ولوعتها
على السواء . فإن الولد هو الذى يحطم القصر المفروض عليه من والديه (بان
يكون بنتا خوفا من الحسد والموت فى الظاهر وتاكيدا للعلاقة الأوديبية الكاملة
فى جوف العمل القصصى) الطفل يتجاوز مرحلة التثبيت الأوديبية التى يتوحد
فيها بأمه عبر القرط الفضى الصغير الذى لم يعد مجرد استعارة جامدة ومعتمدة
بل صياغة مضبوطة ونفاذة ومخامرة لكل أوصال العمل القصصى فى كل غناياه
وتعرجاته . وعندما « وقف الولد شامى .. وراء البيوت والنهر والأبل والنخيل

والقياب ، نظر في عين الشمس ، لم يحفل ، فقالت له من الحياة : اذا نوالدت
الاسماك ، وانجبت هاجر للخيل ، وسقط الادي ، وخرج يونس من بطن الحوت ..
امسك بالقرط الذي احبه ، قال في وجد : احب نقوشه .. في اذن الولد قرط ،
ومنقوش على القرط رجل ، والرجل يمسك رمحا .. « لقد كسر الطفل الطوق
الاوديبى اخيرا ، وشمخ برمحه ، في شاعريه مقتصدة ولذلك فعالة »



لا اعرف من سحر توثيق ، غير « البحث عن متاهة » (العريى سبتيمبر
١٩٨٠) . الا نصة « ان تحدر الشمس » (تلخر المعاصر ، العدد الثاني) .
اكتلب طويلا عند القصة الاخيرة ، وفي رأيي انها « اليجورية » ظلت عناصرها
مشبعة وان كانت رسالتها قوية . وشأن الانيجوريات تتخذ الكتابة صيغة
التجهيل « الشاعرية » اى اننا امام شخص واثق وزنة بل واحداث واسماء
كلها غير مسماة ولا محددة ويل نعماة عن قصد وهى بذلك ليست « مطلقة »
ولا هى « كلية » بل غامضة ملتبسة ، ضبابيتها غير مشبعة بل كاتمة . ومن
السهل ، ذورا ، ان نقيم المقابل الاستعارى - ونوعى نحو تقريبي ولكنه قريب
جدا - لمفردات مثل « الأرض » و « الشمس » و « مرحلة البعيدة » لكن الكتابة
كلها هنا غير منزمة ، وبالمثل غير ضرورية . ليس ذلك « حرية » انعمل الفنى ، بل
تفككه الى ثقات نها مقترتها ، وفيها شعرها وفاعليتها ، ولكن التحليل الصبور
لم ينته بهذا الكاتب لا الى سياق متسق ، (ومن هنا جاء التشعث) ولا الى
شفرة واحدة - مهما كانت مركبة وموجية وغير قاطعة ، فما من حاجة لاحد -
كما هو بدهى - باقامة اطراف لمعادلة حسابية فى العمل الفنى ، ولكن لاغنى عن
وجود قانون - او حتى مسار داخلى - للعمل يقيم بناءه . وسوف يتطلب دعم
هذا الراى تحليللا مفصلا لنقصة ، اقترح ، الآن فقط ، سؤال او اثنين سيكون
البحث عن اجابة عنهما فيه مصداق لما رأيته : الى اى مقدار تضافرت عناصر
نسيج الوعي فى القصة بين معطيات طفلية ، واتجاهات ايدولوجية ، واستعارات
شاعرية وبلاغية ، وحس ديني واخلاقي ؟ هل امكن لعملية الخلق الفنى ان تؤدي -
فى داخل العمل ، وبالنسبة لعلاقاته بانخارج - الى تناغم ما ، الى تركيز وتوجيه
للبيور المتخلفة ، او - فى المقابل - الى استخلاص وحدة ما من هذا التخالف
والتنافر نفسه ؟

سوف نجد اقتراحا بالاجابة واضحا وفعالا ، وغنيا بطاقات كامنة وصعبة
الاستقصاء ، فى وقت واحد ، فى « البحث عن متاهة » حيث تفرض « الشفرة »
نفسها ، على مستويات عدة . تم تعد الاستعارة البلاغية هى الاداة الفنية الرئيسية
البارزة الاصابيح بل القصة كلها ، رؤية واداة ، واحدة ملتزمة ليس فيها نلوة

« الساعرية » بل ذوبانها . مع وجودها المشع .. ايقاع الجملة القصير المركز ، يتساق مع ايقاع المشاهد والفعرات والحوار ، وحدها تسهم أسهاما ضروريا في انشاء رؤية روح من الاحياء ، حياة الامل ، سذاج واقتراف قصود ، المكشفت انشئ هي من خصائص وعي استنتاج والتشبيب في السياق الدائري والاجتماعي المعاصر المتحد ، على السواء . وهو سياق مصطلح عليه بين الكتائب والقارى : اننا قد عرفنا كل شيء . وسنمنا كل شيء . وبولا أن هذا الافتراض يتضمن ادانة ، وامكانية لخروج . بوانع أى زيف أساسى لأنه يتناقض مع معطيات أدبية – كأنها كوجينية ان صبح القول – معطيات فعل الكتابة نفسها . أى المعطى الذى يقوم عليه الفن : اليأس الكامل هو انصمت الكامل . والآن نيس صمنا بل حاميه وبقيضه معا .

« الرجل العجوز » ، « وعروس البحر » ، « والحلم المحدد هنا » ، « وسعيد » لها دلالات كنية ، ترقدها وشعها دلالات صغرى : ظلمة الطرقات ، والنيل . والحوارى والأزنة وزدحام ميدان التحرير وهكذا ، فى سياق محسوس .. ان وضع التفاصيل الصغيرة بنس أهمية ونقل الأمور الكبيرة نيس جديدا فى التكنيك التحديثى . ولا حتى عند الآباء المؤسسين لأن انصمة الصغيرة انفسهم . ولكن دقة ورهافة التناول هى انفصل المطلوب . واذا غامرنا بفهم ما ، لهذه القصة المحكمة فيمكن أن نقترح لرجل العجوز – وهو البطل الحقيقى للقصة – دلالة المعرفة والخبرة التى لا تموت . وفى حرم رواية القصة يتخذ موته معنى عكسيا – حواء اللقدان والانهقاد يقرر الموت هنا ، نكى يفتيه : « تخيت أنها لو راته الآن قستلقى بنفسها فى حفننه وتظل تبكى وهو يربت على ظهرها ويعرف كل الأشياء ولا يسانها ولا يؤمها » . صحة انشطرة فى غناها وتعتقد واستعصاؤها على أن تستنفذ تماما ، فالمعرفة هنا ليست معرفة خبرة وتمرس فقط ، وليست معرفة جنسية فقط (الإحياءات الأدبية واضحة) وانما هى أيضا معرفة كونية أيضا ، ليست بحاجة الى سؤال ، ولا الى علاقة « أخلاقية » .

وعندما تاتى نغمة تحقق فى ثروة القصة فليس ذلك لأن رواية القصة تذهب نحو الكشف – بعد أن كانت قد عرفت كل شيء ، وخيل إليها أنها لن تعرف بهجة الكشف أبدا – بل لأنها أصبحت تعرف – ربما – أن المعرفة نفسها قد اعطيت لها ، مجرد أنها قد ذهبت تبحث عنها ، وأن البحث نفسه هو المعرفة حتى لو انهما انتهت الى « مدخل حلىء بالظلام » ، بل أساسا بسبب ذلك نفسه . ولذلك كانت تقسم لكل الأشياء والناس » وأن كانت لا تستطيع رغم الجهود الكبير « أن تتذكر ملامح الرجل العجوز » .



وعلى حين يتراوح معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات المختلفة ، تقليدية ومحدثة ومضطربة تأخذ من الجانبين بطرف أو أطراف ، فان عبده جبير من القلائل - أو لعله أحد اثنين - من الذين وجدوا طريقهم ، من البداية ، واخلصوا لهذا الطريق جهدهم . ومن الممكن على الفور ، أن نقول ، بإطمئنان ، انه كاتب محدث ، وطالعي ، بدءا من مغامراته الأولى غير المنشورة حتى آخر قصصه القصيرة - ومرورا بروايته الملحوظة « تحريك القلب » .

وإذا كان صحيحا أن الاختيار انغاب لجيل السبعينيات - وللحساسية التي يخصصها هذا الجيل في مناطق معينة - هو نفى انحكة التقليدية ، والتقليل كثيرا ، وعن عمد ، من شأن الحدث القصصي والتشخيص السيكولوجي ، والموضوع الاجتماعي فان عبده جبير من أكثر رصفائه ولاء لهذا الاختيار ، وتماسكا في الالتزام به .

وفي القصيل - أو الفك - الأول من قصصه سمات مشتركة بدا منها ، وتمرس بها ، وتخلص منها بسرعة أيضا . ولا معدى - فيما أظن - عن أن « تلخص » هذه القصص وأن نستخلص سماتها ، حتى نخلص منها - نحن كذلك - بسرعة . ولهذا العرض السريع - فيما أرجو - أهميته في تتبع مسار الكاتب .

في « المر والفندق » غير المنشورة يحكى الرواي بضمير المتكلم قصة سفره ، وخروجه من بلده ، ونزوله من القطار - بعد خطفات عبثية عابرة - ثم انتقاله الى فندق هادئ سوف تعرف انه لا يوجد غيره في المدينة ، يمر فيه ، قبل أن يعير الى حجرته ، باستجواب دقيق ، ويوضع تحت اختبارات صارمة ، ويخضع لتعليمات قاسية ، ثم يدير المفتاح الى غرفته - بعد مرور معتم وضيق يسمع فيه أصوات تراتيل « تحت النافذة الوحيدة ، ارتفعت التراتيل ، ونظرت » كان السطح من الخلف ينحدر بشدة » وتنتهى القصة ، فهذه ابعاءات عدة بالعبور الى حياة أخرى - أو الى ما بعد الحياة - وقد اختفى الفندق والمر وما قبلهما في المكان والزمان ، مرة واحدة .

وفي « تقاسيم على ورقة البردى » (غير منشورة أيضا) سوف يختفى الرواي نفسه وضميره المتكلم نفسه ، في افلاك علوية - أو سفلية - شديدة الغموض ، بين انقاض مشاهد متلاحقة بيتية وريفية وحطام ساحة حرب ، وبين أصوات محاكاة « جويسية » (أن صحت النسبة) « ترك .. ترورك تلك واك .. »

هى ٠٠ ها ٠٠ » ، وهكذا ، وتنتهى القصة فى سورة تحطم وانهار واختفاء : « كانت بقايا البيت الكوخ ممزقة مكومة يتصاعد منها الغبار ٠٠ كان ما يزال » وفى « الحصان يجر العربية » يتحطم أحد جانبي العربية التى كانت العربية الوحيدة التى يسير حصانها خلفها ، وفى « أعواد السيسبان » (٢٧) تجد ، كذلك ، تكنيك الفانتازيا وحواد الاختفاء ، هذا الحواد الذى يبلغ ذروته فى « السرداب » (٢٨) حيث يختفى الراوى المتكلم فعليا ، إذ يختفى بيته ، ولا يعرفه جيرانه ولا البقال ولا زملاؤه فى العمل ، ولا الصبيبه الذين كان يمر بهم كل يوم ، ولا أحد ، الا كلب مريض يلتصق به فقط فى محنة اختفائه ولا يتركه .

وفى « الرداء » (٢٩) يتغير نسج الفانتازيا وإن كانت مازالت عراء موشوجة بتيامات الموت والسقوط والانقراض والعذاب نفسها ، ولكن هذه هى المرة الأولى التى تتبين نغمة خلاص ، إذ يخلع الرداء الباهت - كالكفن - الذى يكبله الى ذلك العانم الفانتازى المذهب والمحطم ، ويركض عاريا ، وأخيرا تأتى « الأمواج » (٣٠) القصة الوحيدة فى هذا الفن حيث الراوية يقجها اليها بانخطاب ، بضمير الغائب المحكى عنه ، وتكتمل أدوات القص فى هذه القصة بالتحام الشرخ العميق الفاصل بين شقين متناقضين : الواقع الخارجى والتهويمات الفانتازية ، اختفاء الثتاة أنتى كانت وحدها ، تنفذ طقوس متعة حسية عارمة بالحياة ، يتخذ هنا صيغ غير محسومة وغير مقررّة فهل غاصت الفتاة فى القرعة ؟ أم اختفت ، ببساطة ؟ سنلاحظ من البداية إذن أن تيمة واحدة ظلت تراود الكاتب - وكانت تتمنكه فى أعماقه الأولى - هى تيمة السقوط والانهار واختفاء ، وعبدّه جبير يفسر هذا ، فهو كاتب مفصح عن نفسه بالتقرير أيضا لا بالقص فقط : « فى وسط يكبئك بقيم لا ترى فيها ثأنة ونيس لها معنى على الإطلاق ٠٠ أنت تشعر بوجودك فى العالم فتنحو الى حافة الجنون والخيالات الغريبة » (٣١) السقوط والاختفاء ليس تقريراً إذن بل هو رفض وبشارة أيضا ، أى تجاوز « يتضمن النقيض ، بالضرورة » « رؤيتى وأنا وحيد انكشف الأركان المظلمة » (٣١) .

سوف تأتى بعد ذلك مجموعة القصص القصيرة الخمسة التى تضمنتها ، الى جانب قصته الطويلة ، مجموعة « فارس على حصان من خشب » (٣٢) (هذا هو الكاتب الوحيد الذى استطاع ان يخرق حصار النشر بمجموعة كاملة مطبوعة ، وليست بالأوفست حسب المعتاد !)

فى « سحرة الأحجار فى الحديقة » يدور يوحنا فى غرفته وحديقة بيته وشوارع مدينته والهيلاتون والمقهى « عاد الى شجرة الزيتون الجافة فى بيته ، وقال يوحنا : لم أستطع فعل شيء » نهاية .

فى « أن تنتظم ولا تنتظم » ينطلق قطار الى الصعيد وفى الرحلة الطويلة يتحدث الراوى - موظف يريد أن يغير مجرى حياته - مع ساعاتى يريد أن يبيع محل الساعات الذى ورثه من أبيه - مع سر لا يعرفه سواه فى العالم - وأن يشتري حماما عموميا ، وكأنما يريد أن يفر من المضطرب السيل المتدفق أن يتجمد ويصلب . فى مختلف أنواع الساعات - بل أن يخرج عن مساره العادى الى مسار حلم أن يتحقق أبدا .

فى « قطط صناعية بعيد الميلاد » يخفق الراوى المنكلم - لا اسم له دائما - فى أن يحمل هدية لأخته البطفلة كما يخفق فى أن يحمل الى نفسه هبة المراد الخى أو شكت أن تكون عيدا به هو نفسه ، وعندما يعود محبطا ، من غير اهتمام ، يقول لنا : « شعلت سيجارة وفكرت فى وجه الفتاة ، لكننى لم أشعل شموعا قط » نهاية .

وفى « المسافر » أصداء من « المر والفندق » لكن الراوى ينتهى بمجابهة عجوز محطمة هى صاحبة الفندق تحمل به اغراء لا يداومه ولا يستسلم به ، كل ما يأنيه . فى النهاية ، هو غواية هذا النشوء والانهيار الذى يبتذل له ، ولكن « مادام الوقت يمضى والايام آتية فكل شئ ولاشك سينتهى .. وحملت منشغلى .. تعريت تماما وفتحت الدش وأصغيت لصوت الماء .. » نهاية .

أما فى « خيول من الجند ليوم السابع » فتتسلل الى القصة نغمة عاطفية مكتومة ، وموقف عاطفى خافت انضواء ، عندما يحمل القلاميذ الى مدرسههم القديم هدية عيد ميلاده - أيضا - « ثلاثة وثلاثين حصانا من الجلد هى عدد القلاميذ فى الفصل » فينقل المدرس الجد هذد الهنية الى حبيده ، وعلى أن القصة تجرى مجرى التكنيك الذى أنفاه من الكاتب ألا أن حدثه قد خفتت ، وترهل البقاء لا بالتفاصيل وحدها ، بل بقبول لنوع خفيف جدا ، مازال ولكنه هناك ، من الاستسلام .

فى قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة فى الكتابة : اختيار الكلمات الباردة المحايدة ، الجمال المفاجئة المتسرة ، طرح تقرير قصير فى جملة الرد عليه بتقرير مناقض أو منحرف عن مساره فليس بيها حيلة تداع متسلسل ، ذئاب المشاهد أو اللقطات انبصرية ، وجمال الحوار مع وجود ذفراة فاعرة قاما بين بعضها البعض ، واقتناعات حادة لاعناية بتدويرها ووصفها ، نشر التفاصيل الدقيقة ، فيما يبدو وكأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحاده ، اقتحام مواقف حاسمة كأنها توافه وعلاجها بلا اهتمام عن طريق التحييت والتقطيع والتبعيد . ويترتب على هذه الكتابة ، بطبيعة الحال ، نغمة العاطفية نغما قاما ، بل

ما يقترب من نفي الإنفعال - كل انفعال - فالخييات التي تروج القلب تعالج برود فعل تحليلها الى وقائع عابرة ويمضى الانتباه عنها الى الظواهر اليومية الصغيرة واني أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها تلتقط فجأة - في هذا السياق - تتحمل قيمة الرد : الرفض المتخذ قناع اللامبالاة .

تكنيك القصة هو بالضبط مراكمة الصغائر ، الأقوال والأفعال والاشئانات النصية . نكتي تتخفى من هذه النصغائر نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة هي ليست فقط سقوط العالم ، بل تجاوز هذا السقوط .

ولن يستسلم الكاتب لهذا النوع من السقوط العاطفي ، ولو أنه يتعرض للاغواء . أي قصص مثل «صورة جازينية مؤنلة» (٣٣) حيث تواجه الفتاة أهوال الوحدة في المدينة وأزعها بحلم عابر تمتزج فيه صورة النحات الشيخ بنموذج الأب الميت وحضور حصان عجوز ، والحيلة السردية في الحلم مقصودة ومرسومة ومعتمدة ومن ثم فهي غير ضرورية وغير مفقعة ، لماذا نحل ونمنطق الحلم الذي هو - في السياق القصصى - منحوا آخر ، بكل بساطة ؟ للرحلة بين قصص الفانتازيا الأولى وقصص محاولة السرد الواقعي طريق طويل .

ويعود الكاتب الى عالمه الخاص والى يوحنا في قصته « من هنا الى الممر » (٣٤) ، ولكنه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح عمارة قديمة مرتفعة ، ونصرف أنه يشتغل يرسم صور الناس في المقاهى ، وهو يدور في جولاته اليومية العقيمة في الشوارع ، وتراوده أشباح أحلامه الساقطة القديمة ومحبهه لليمون - ثم خرج من دائرته المغلقة « وأخذ يمشى وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه » في منطقة ليس بها أى مقهى وكل نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة تماما . واستدارت رقبتة للوراء يهدوء ورعب « نهاية » . هل هي صيغة أخرى للحرجة الأحجار في الحديقة ؟ وعلى حين كان يوحنا الأول قد نظر الى شجرة الزيتون وأبتسم ، فما نحن نراه هنا وقد سدت أمامه كل النوافذ ، وأحيط به ، وأطبق عليه الرعب ، والهدوء . الصيغة هنا قد بلغت اكتمالا واتساقا لم يحدث في القصة الأولى .

أما « الوداع تاج من العشب » (٣٥) فقد بدأ فيها تمييز لغة خاصة للكاتب تنبثق فيها دقائق من الحساسية الشعرية بعد أن صفت وتطهرت وضبطت نفعتها ، الى جانب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التبديد والتحديد المألوفة عنده ، ومن ثم جاءت الى عملية السرد حرارة مليئة كانت مفقودة .

وكانت تهبط الى خضوع عاطفى فى قصص سابقة ، وهو ما نراه كذلك فى
توام لهذه القصة هى « سوق السيدة زينب » (٣٦) •

اما القصص الثلاثة الباقية أتى قرائها نه وهى قصص أخيرة : « هل رأيت
محطة الإسكندرية » (٣٧) و « البحر الأبيض المتوسط » (٣٨) و « القطار ذو الغلاف
الأزرق » (٣٩) نهي عودة ناجحة الى فنك قصص الغربة واللامبالاة والاحتجاج
على الانهيار ، لا بالاستسلام بل بالأسراك والمواجهة •

ان جدة مناطق الحساسية التى يرتادها عبده جبير بكتابته المتميزة ، هى
فى تعميق هذه المناطق ، واجتياح تخوم فيها لم يصل اليها كتاب مثل بهاء
ظاهر وابراهيم اصلان ، وليست حساسية النظرة الصحابة الباردة عندهم
مما يمت بصلة الى « الرواية الجديدة » الفرنسية ، نظرتهم تحل غمضا مكتوما
لا تمك الا ان نعرفه ، ومحاولة التقريب بينهم وبين « الرواية الجديدة » انما هى
أخذ للأمور على عواهنها •



ان تخصيص مناطق الحساسية الفنية والتعمق فى مواقع محددة ، ومحدودة
منها ، ومواصلة الإيغال فيها ، هى القسمة الغالبة فى اسهام جيل السبعينيات •

ولا يصدق هذا التعميم — بما يترتب على كل تعميم من مآخذ — بقدر
ما يصدق ، خاصة ، على محسن يونس •

واول ما يفجؤ ، ويؤتى بصدمة منعشة عند الكاتب ، لغته •• واذا كان
اصطلاح « الكتابة » الذى استخدمته هنا انما يقصد به مجموع الوحدات التى
يقيم بها الكاتب عالمه القصى ، العلاقات بينها من ناحية ، وبينها ومراجعها
الاجتماعية والنفسية الخ من ناحية أخرى ، فالواضح أن اللغة — بهذا الاصطلاح —
مقوما أساسيا ، ولكنه مخامر شائع ومتغلغل فى النص بلا انفصال عن المقومات
الأخرى •

ومحسن يونس يبدأ ، من قصصه الأولى المنشورة ، بمغامرة بهيجة فى
اللغة ، مغامرة لها وقع النجاح ، وهى تهجين ، وتطويع خاص به وحده ، بين
الفصحى وعامية الريف الساحلى بالتحديد ، ونحن نعرف انه من عائلة صيادين

بدمياط ، وبكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة التي ينحتها ويروضها ويسلسلها ، لتجعل من عالمه النصي كيانا متفردا وحضورا قويا •

في مجموعة « الأمثال » (٤٠) تفصل قصة « الأمثال في الكلام تضيء » (٤١) ، حول محاور من ستة أمثال يبدأ بها ستة أصول مترابطة ، وتأتي الأمثال بنفها العامة « اللي ياكل حلوتها يتحمل مرثها » و « اللي يخسرك مالك يخسرك روحك » و « ماحدش يقول على عسنة حامض » وهكذا ، وسوف نجد في القصة تعبيرات مفاجئة مثل : « ثوبها ممزق لحمها بيان » ، ابرازها لكل عين جشعة » ، « وقعت لم تحط منطق » ، « الحركة الوحيدة هي العيون التي تنظ بؤبؤاتها » ولكنها ليست مجرد ترصيعات وتوشيات للزخرف أو الإبهار أو نقل الجو ، ليست حيلة شكلاية ، بل هي صيغة للبناء الشكلي تفي بمهمة وظيفية أساسية في العملية الفنية لمجموع كتاباته كنها • في هذه القصة استخدام لصيغ أو شكت ، بذاتها ، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة أبي زيد الهلالي (وخاصة في شعر الخمسينيات وما بعدها) وأيوب ، وشاعر الرياية ، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاص هو الذي يثبت فيها حياة نصية لها حرارتها غير المألوفة ، واستقطار الدلالة من هذه الصيغ له منطق الخاص في العمل وليس تردادا أو إرجاعا للدلالة القالبية الشائعة المسلم بها ، ومفاجأة الصياغة هنا لها دورها في داخل كثافة للمادة الخام تنفي ، بنقلها ، كل تجريد الصيغ وتعميمها •

وفي « البحث » (٤١ ب) تتشكل هذه المادة الخام الثقيلة تحت ضوء عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل • ولكنه ، على الأصح ، اختزال للمهمم التي ينوء بها وعى الكاتب بعد أن تجاوز هذا العالم وان لم يكن قد خرج منه بالفعل ، بحيث تصاغ في سياق له مفردات طفولية تحمل عبء هذه المهمم • ليست الصياغة هنا مجرد تذكّر أو استرجاع بسيط - هل أقول وساذج أيضا - بل هي عملية كتابية ، عملية استشراف معكوس ، تدفق مياه القنوات بين وعى ناضج وتكشف طفلي ، جينة وذهابا عبر المنطقتين دون حائل زمني مروض ومسبق • فليس ما يميز العالم الطفلي عند محسن يونس شاعرية ما ، ولا نوستالوجيا حنين ما ، أو حتى استرجاع للكموت مفقود بل ما يميزه مثوله الآن مرتبطا بوعيه الآن ، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرب المتبادل • والجنية في هذا العالم ليست صيغة مقطوعة من حكايات الجدة بل حضورا متفلا باشواق وطموحات وأحزان الرجل لا الطفل ، دون أن تفقد طفوليتها مع ذلك بل تثرى بهذه الطفولية •

وتضاربه، هذا الموقع من الحساسية الفنية الجديدة عند محسن يونس ليست جغرافية أو جيوغرافية ، أى ليست « واقعية » بالمعنى القديم المهجور ، لا أريد أن أقول ، ببساطة ، أن فساطي البحيرة ، ومركب الصيد ، وتعريشة الفرن ، والمندرة ، والصوش ، هى مجرد قيم استعارية ، أريد أن أقول أن تركيبتها فى النص تعطى دلالة أعمق وأكثر تغلغلا من المقابلة الاستعارية ، فهى تقوم مقام المفردات اللغوية ، بغنى أكبر ، لكى تبيع معانى غير مفصح عنها ، بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضرورى ، ولكنها تؤدى رسالة معرفة الشئ بأكمله وأبعد غورا فى الوقت نفسه ، لا ينقلها إلا عالم فنى ، وسوف يكون فى آخر المطاف الى تقديرات نقدية أشجار ضرورى ، فإذا كان لا مقر من التقرير النثري لهذه المعانى فهى ، أساسا ، توفى الى رآب الصدوع بين مرق العالم فى هذه الرؤية ، مرق الطفولة والنضج ، مجاندة الرزق وأهوال النيل ، حلم العدالة وقاهر القهر ، الحنان والسر . وهكذا .

فى « حلم أم علم » (٤٢) تعود الحاجة رمزية الى بيتها فى الليل ، وفى الطريق تجد طفلا صغيرا يبكى ، تحمله ، كما تجرى الحدوتة الماثورة ، فيستحيل فى يديها الى ذلك العفريت الخليل للشرير ، وعندما يدهمها المرض ترفضه وتقاوم شماتة الصغار وتكتب أمام المحنة ، وفى « البر والبحر » (٤٣) خلق جديد للعالم الذى يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزية ، الصيد فى البحيرة والحياة على البر ، هم الزوجة المتروكة على البر ، وهم يبيع رزق البحر ، وتشابه العلاقات الكيفية والمعقدة فى غنى فريد ، ويخامر هذه العلاقات - وفى كل هذا العالم النصي - وهى حمى حاد وفمديد اليقظة ، والحسية - بكل مفرداتها - تستشعر حقا هند الكاتب ، ليست مستغفريه ، دائما ، فى مواجهة الأهوال ، وعند كل الحواف بين مرق العالم ؟ ألا تقتدم ، دائما ، فى مواقع الحسم النهائية ؟ هذا من أسرار وهى الكاتب . تدور فى هذا الفلك اذن قصص مثل « الحزن » (٤٤) « والدهس مستمر » (٤٥) « والكباتر » (٤٦) « وحكايتان عن مقابلة عرابى مع الفخسر » (٤٧) ، و « الولاية » (٤٨) فلك التناقل بين طفولة الوهى ، ووعى الطفولة . أما الفلك الثانى فهو محنة الانفصال المكرس بين الطفولة والشباب ، وبالموازى ، بين القرية والمدينة ، بين « البدائية » الخصية (اذا شئت) أى بين ثقافة القرية الساحلية وعمق حضارتها الخاصة ، واقتحام المدينة بقيمتها الجديدة الغريبة (والمدانة ضمنا) ، وليست المحنة هنا محنة تقييم بقدر ما هى مازق فى الكتابة نفسها أيضا ، إذ يتخلل النسيج المتناسك الذى فرضته - عن طواعية - قيمة الفلك الأول من القصص وتنتكس اللغة الخاصة هنا الى حد ما ، فتعود الى الصياغات العادية المألوفة ، ويظهر ويزداد الشرح عميقا فى البناء نفسه

فيحدث ثم تواز بدلا من التآزر الآخر ، وتضاد بدلا من التضافر القديم ، من قصص هذا الفلك « الداخل والخارج » (٤٩) و « أهل القرية يرحلون » (٥٠) و « الانجليزى » (٥١) و « المدينة رجل ثمل » (٥٢) .

من أبرز القصص التي تدور في المسار الأول قصة « الحزن » حيث ترفض الأرملة الشابة التي مات زوجها في البحيرة أن تقبل جسدها حزنا عليه ؛ طقوس ماتمها الخاص حسية خالصة ومتردة وحزنها جسدى وعضوى حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان ، وهو حس كاو به لا يمكن أن يدجن فى غلاف تقليدى من العادة والشعيرة لكى يمكن السيطرة عليه واحتواؤه ، الحزن هنا حسى لا خضوع له . وفى « الدهس مستمر » يعاد تمثيل الفعل الجنسى ، فى شكل ايمائى ، وعلى مرأى من أنثوية كنها ، والطفل هنا هو الذى يعيد تشخيص حادثة ، انطلق حماره القوى العاتى الحيوية فضرب الجدة أمونة ، وهو يركب ناعسة - التي تمثل دور الحمار - لكى يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة ، وناعسة « تنزل دموعها والوند يركب يطير .. ويرفع العصا يضرب ويتحرك من أمام ومن خلف » ظل راكبا وناعسة تدور . التمثيل الجنسى العلنى هنا لا ينضصل عن لمسة من الفكاهة السوداء التي سوف نراها فى « اللوالة » ، وإذا كان الجنس فى القرية - وفى هذا العالم القصصى أساسا - ليس مقوله بيورناتية تطهيرية محافظة وزائفة ، بل قيمة أساسية صريحة وغنية فهو أيضا ليس نمطا سبقيا مصقولا وليس مثالا محقوتا بشحنة من التهويمات فببه الصوفية كما يحدث فى كثير من الرؤى القصصية القائمة ، ويصححه دائما هذا التنبيه لما فى الفعل الجنسى - على مستوى معين - من عناصر تستدعى متعة الفكاهة والسخرية أيضا . وتنويعات الكاتب على هذه التيمة متغيرة ومضيفة فى « حكايتان » حيث يترادف - والمقصود هو الترادف لا الالتحام ولا الاندماج - أحباط جنسى مع أحباط عام ، وإذا كانت صبيغ « الخضمر » و « عرابى » و « أبو زيد » تأتي هنا ، مرة أخرى فى العقد الذى ينسجه الكاتب ، إلا أن ثم فجوات مازالت متروكة فى هذا النسيج لم تملأ ، فالقصة تخلف احساسا بوثبة فى الظلام قصرت عن طموحها الداخلى نفسه ، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستثمر حتى غايتها .

فى لغة الكاتب ، ومن قصصه الأولى حتى آخر ما كتب ، تدور الجملة فى مجرى خاص ، الجملة اسمية أساسا ومسبقوة بإوا العطف غالبا : « وهى حزنت » والرجل استغرب ، « والناس يتكلمون بصوت عال » و « الرجال شالوا رجلها أحمد » .. و « أم رجلها لطمت خدودها » وهكذا من غير حصر ، الضوء يعطف ، مرة واحدة ، على الأشياء والأشخاص والمشاهد ، ويتوقف لحظة واحدة ،

ثم يحرك من حذل الفعل ، تم يتوقف مرة أخرى ، فى تركيبة الجملة ، ويعود فجأة للتحرك ، الا ان هذا التركيب - على عكس المتوقع - لا ينشئ توترا وتقطعا بقدر ما يجرى فى شرايين الجملة سلاسة ما ، وتدققا فيه كثافة مفتولة العضل + يمكن ان تجد تبريرا دلاليا لهذا التركيب فى أن وعى الطفولة ، أساسا ، هو وعى بالتكشف للأشياء والأشخاص ، بالتعرف ، أولا ، عليها ، ثم يأتى الافتحام أو التحوط ؟ أما العودة بالوعى الناضج الى الطفولة فهو الفعل الملاحق دائما ونيس البدء بالفعل : المبادر به بالفعل - فى الأول - مسبقا - هى ، أساسا - أن سلبا وان إيجابا - عمل من اعمال وعى قد تمرس بمجادة الحياة وانقطع الأسباب بينه وضوء الطفولة الذى سقط أولا على مسميات لا على أفعال .

ومن مقدرات الكاتب البارزة قدرته على ان يجعل الحوار موحيا جدا ، وحقيقيا جدا صادق النغمة ، ومشغولا فى السياق السردى بمكر وحذق يكاد يكون كاملا ، كما فى قصة « الكباتر » على سبيل المثال .

ومما لا يخطئه الحس النقدي فى هذه القصص ان المفردات البنائية - اذا سلمنا بهذا المصطلح - تحمل بذاتها دلالات واضحة ، فاذا صدق ذلك على ما اشرنا اليه من قبل : الجنبة ، وتعريشة القرن ، والمنذرة (فهى ليست مجرد الإشارة الى شخص أو مواقع) فان للحمار - فى هذه القرية التى تقع على حافة البحيرة - فى هذه الرؤية التى تقع على حافة الجهول - قيمة دلالية شديدة الوضوح ، هذا الحيوان هنا له فحولة عارمة ، وإيحاءاته الجنسية صريحة ، ولكنه ، على الأخص فى قصة « الولاية » يكتسب الى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزا للجنس ، وأساسا تجاوزا للانسانى الى منطقة فيها إيحاء الى ما هو أكثر - أو أقل - من الانسانى ، الى طاقة غير عقلانية ، شحنة من الغيبية والسخرية القائمة الأغوار .



كاتب آخر استطاع ان يجيد ارتياد منطقة خاصة به جدا ، من ساحة هذه الحساسية الفنية الجديدة التى كانت موضوع سياحتنا ، هو محمد المخزنجي الذى أعرف له مرحلتين متميزتين ، فى المرحلة الأولى منهما نجد الحكاية الكف الجيدة ، حسنة النية جدا ، شائقة ، مليئة بتفاصيل مدروسة ، ولغتها ، وطريقة لفها وتدويرها ، لها تراث عريق فى القصة المصرية ، بدءا من محمود تيمون حتى - وبالأخص - يوسف ادريس .

فهذه القصص ، على هذه الميزات ، تندرج على الفور فى الجسم الكبير الغاص بعشرات - بمئات القصص الطيبة التى نعرفها لقصاصينا القدامى والمحدثين

- زمننا لا منهجا - وهى تشف عن تعاطف اصيل وحميم مع شخوص القصة ، وهى تلتقط لحظات مؤثرة من حياتهم ، وتحللها بمقدرة ، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول او تقصر ، وترضيك وتشبعك ، وحتى ما تثيره من قلق ، عندك ، شعور قابل للاحتواء نى النهاية والتأقلم والذوبان مع صدمات الحياة الصغيرة . هل فى هذا كله من خطأ ؟

والخطا عندى ، يانضبط ، فى هذا كله . هذه الاعمال الجيدة تقف على الحدود بين الفن وهذا الذى اوشك ان اسميه « صناعة القصة » . وهى حدود قد عبرها محمد المخزنجى بجرأة واثقة وبما كان يحمل من عقاد قصصى كامن فى قصصه الاولى ، واتبح له فى مرحلته الثانية ان يثبت ذاته وان يزدهر ، بتفتح قاس وصلب ، فى ارض قفر وموحشة ونائية - او مبعدة ابعادا - بحيث يمتلكها ، وتتملكنا فى الوقت نفسه ، بخير ما فى التملك من معان .

والخطا ، اساسا ، هو ان المرحلة الاولى عند الكاتب ، مرتبهة تماما فى تكنيك واسلوب وحتى كلمات ودورات جمل وطريقة تناول كاتب آخر - يوسف ادريس بالتحديد - ينتمى الى جيل آخر والى حساسية اخرى ، ايا كانت مشروعياتها ، فبى ليست له على اى حال .

فى هذه المرحلة التى يخيل الى انها كانت حقا غيابا للكاتب عن ذاته ، اعرف قصصا مثل « امام بوابات القمح » (٥٣) حيث يتجمع الاولاد ، فى موسم حصاد القمح ، كل يحمل قلة ماء ممتلئة وطبقا فارغا وكيسا فارغا من قماش ، ليحصل كل منهم على ما استطاع من قمح ، من عمال الحصاد ، مقابل شربة ماء ، ويتأمرن على « زمزم » ، اجمل البنات واحذقهن واطيبهن ، لأنها دائما الفائزة ، حتى انهم جميعا لم يحصلوا فى ذات يوم على حبة قمح واحدة (؟) وهم قد استقروا اذن على ان يقتلوها ليخلص لهم حصاد بقايا القمح ، ويعد مقامرة عناق قاتل يمتزج فيه الجنس الطفلى بالحدق الطفلى بالبراءة الطفلية ، يدركون انها شىء آخر ، كائن اخر عظيم وهائل ، وينقلبون على انفسهم ، ويدينون لها . وفى « الحلم القديم » (٥٤) يلتقى الجندى الشاب فى وسط جهنم زحمة القاهرة ، بحلمه القديم فى المنصورة ، المرأة التى كانت موضع شيقه الطفلى ، وقد شاخت وجفت وذبلت ، تسعى الى صرف معاش شهيد هو ابنها الذى قتل فى حرب من حروينا ، وبعد ان يشرذ مع خياله وذكرياته ويشط بعيدا بتحليقاته وتاملاته - وهو يقف معها فى قلب الحر والقطيع - تركها ومضى : « هل يمكن ان يكون كل ذلك بفعل الزمن وحده ، بهذه السرعة ؟ » وفى « البلاد البعيدة » (٥٥) يهرب الطفل ليسافر

الى بلاد بعيدة هي موقع محل أحلامه البعيدة ، ويمر بتجربة الهرب في قطار مع
 بسب شعيرة ، ويختبئان معا في شوال فارغ ، عاريين ، ويضبطهما عسكر ،
 ويمرر بحدسه الأدل عندنا ننصف جريمنهما : « وعندما سانوي مريوطا ، لأرجح
 كنت طبيا ، ابدل حملا يحلم » ، وهي « هورة قذارية من رحنة في هامش
 الدنيا » يهرب الطفل مرة أخرى الى صاحبة بدنته ، لأنه ، لا هو ولا أبوه ، يملك
 أحدهما القروش القليلة التي تنجح له الاشتراك في رحنة مدرسية ويطوف حول
 اكوام القمامة وحظيرة الخنازير ، في فناء البلدة ، وعندما يجري عائدا تصاحبه
 في السماء يمامة مضروبة تهوى ولكنه أبدا لا يصل اليها ، يسمح دم اليمامة
 « اندي جف واعرق عنى يدي ، وهي ، أراها هناك ، ها هي هناك ، نقطة رفيعة ،
 رفيعة ومجروحة ، لكنها تجاهد في الأفق » . (والاستعارة هنا شديدة القرب ولا
 تحتاج الى تعليق) وأخيرا ، هناك من هذه المرحلة ، أو من هذا انك ، فلست
 عرب ، الترتيب ، الزمنى نكتابة هذه القصص ، قصة « حيث الناس والبيوت » (٥٦)
 ونينا تجربة كتابية ، اذ يحاول الطفل أن يعبر عن تجربة مريرة هي مرض أمه
 وموتها بعبارة واحدة ، هي « هكذا » تتكرر على وتيرة متصلة في طول القصة
 وعرضها ، وقصة « الحرب » (٥٧) هي أيضا مغامرة طفلية لولدين يغزوان
 مقابر القبط أي القرية ليحصلوا على الذهب في التراب ويعودان بمجرد اكتشاف
 بشاعة موت عامل قبلي فقير مكفن في ثياب عمله . ويضرب الراوى الطفل
 زميله المحرض بحجر ، ويتمنى أن يتعلق برفية أبيه - وطنه : « الصق خدى
 بذقنه الخشنة ولا اتركه أبدا » .

غنى اللغة اللفظية ، وجدة التيمات ، وحرارة الاشواق ، وحسن المسعى ،
 وذكاء التعليق ، ورهافة الحس ، كلها مازالت مرتبهة في صياغة ليس الكاتب
 صاحبها ، وفي كل قصة تأتي الاستعارة شديدة النتوء تقسرها على تفسير واحد
 محدد مفروض وتحرمانا من سر العمل الفني وتخطف من ايدينا هبته التي لا
 تعوض .

في مجموعة « بشر الألفاص » (٥٨) التي لم ينشر منها ، بحسب اجتهادي ،
 الا قصة واحدة هي « يوم للمزيكا » (٥٩) تسقط المرحلة الأولى تماما ، كأنها لم توجد
 قط ، الا من الكفاءة الحرفية التي لا شك فيها والتي ثارت هنا الى مكانها الصحيح
 في خلقية هذه القصص القصيرة جدا ، والمحكمة الجمال ، على قسوتها ، بل
 بسبب قسوتها .

وهذه القصص تدور في قبضة القهر المطبق ، في اسوار أو « ألفاص »
 الجريمة الجماعية والجريمة العضوية والجريمة الكونية ، على أن القسمة الأساسية

هنا هي انصهار التيمة الصلبة بالبناء الصلب والعنبر على قاموس خاص وصارم للكاتب ، توارت حيل الاستعارة البارزة لكي تذوب القيم الدلالية كلها في وحدة كاملة مع النص نفسه .

في عنابر مرضى الجذام والسل ، في زنازين الحبس الانفرادي ، وبين جدران وسلالم وأروقة وسكك وأبنية السجون ، وأنقاض الغارات الجوية في المطار ، وفي حجرة من فندق وحيد خائق في مدينة منسية وقاتلة ، في شوارع الوحشة الخائبة يانيل البارد ، في محابس ومقالق ومقارن تدار بالناس والأشياء أقدار لا مجال فيها ، أصلا ، لرحمة أو أنين ، نحو نهاية محتومة وكأنها ضرورة . . وليس من كلمة واحدة هنا تشي بضعف أو عاطفية ، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحبة هي الإلهام الأول في هذا العالم الذي مهما قام في عريه اللفظ الخشن مائلا وضاعطا وقابضا ، فإن نسمات القلب الانساني - الذي لم يعد فيه بكاء - هي التي تهب بين جنبات الإقفاس والأسوار ، فكانها تنفتح في الحقيقة وان قلت مسدودة . سوف تجد رفصة المجذومات تشتعل حول الطبيب ، في حصار إيقاع الأجساد الشائكة المتساقطة بالجذام ، والتي مازالت تتعلق بالحياة ، الفزع والبهجة لهما موسيقى واحدة مروعة ترويع لب الحياة نفسها في قصة « في حضرة الجذام » . وفي « عنبر البنات » يتخذ تطريز البنت المسلولة أول حرف من حروف اسمها على ذيل جنبائها بخيط وردي رفيع صورة التأكيد - الخافت جدا ، والذي لن ينطفئ أبدا - لهذا التوق نحو البقاء فيما وراء الموت ، دون شبهة من خطائية ، من غير صراحة التقرير وضغطه .

وفي ضوء رقيق ، وفي تنويع آخر على النغمة ، نفسها ، نجد زوجة المريض الذي مات بالسل لا تكف عن العويل والصراخ الا عندما تستشعر تهديدا - حقيقيا ، موهوما أو مموها - لجنتها الذي تركه الزوج وراح ، لم تنقطع دموعها : « ولكن يديها كأنها تحملان البطن المنتفخ بالحياة الجديدة برفق » . وفي « بضع زهرات جارونيا حمراء » يقيم الكاتب صلة خفية بين المريض الذي يموت بالسل ، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكي يستجدي من حمرتها حرارة الحياة وبين هذا الطبيب الذي يفعل الشيء نفسه ، التساوق والتكافل المتضمن بينهما معا - أمام الموت - وبين الزهرات الحمراء نفسها ، ينتقل إلينا - كما في سائر الأقاصيص - عبر الرواية المحكية باكبر قدر من الإقتصاد ، والزهادة ، والنبو عن كل حقو من التعليقات والتأملات والتفاصيل وآيات الترحم والتعجب . اختيار الشكل نفسه - الأقصوصة القصيرة جدا - إلهام تشكيلي صحيح وفاعل .

وفى « مكان آخر » يواجه السجين فى زفالة الحبس الانفرادى حية من نوع الطريشة المصمى ، وحده ، فواجه الازل والمهانة القصوى ، واذا كان فى هذه القصة وحدها - ربما بين قرائد هذا العقد - شبهة من المخزنجى الاديسى القديم يولعه بالتقرير والتحديد والتعلق ، فقل الذى ينقذها مرة اخرى هو رحمة الشكل القصير الذى لا يتيح له الاغراق فى سرف النظرين على العاطفية .

« بشر الاقفاص » سلسلة من اقصيص السجن التى تختلط فيها القسوة بالبشاعة والفكاهة المريرة . لكن الخطر الذى يواجه الكاتب ، من تراث مرحلته الاولى - وينجو منه بالكاد - هو دائما خطر التعلق الاخير الذى يريد ان يفرضه الكاتب نفسه لا الراوى بالضرورة - نغمة الايجابية المستبشرة ، « وتأكيد الحياة » ، ادخال الاستعارة الاخيرة بالشجرة التى تهزها الريح ، او العصفور الذئق الذى يزقزق . ولعل فى هذه النغمة الايديولوجية - بالضرورة وفى النهاية - مشروعية ما ، ولعل علينا ان نقبلها فى نسج الصياغة المقصود ولعلها تثرى هذا النسج وتكثفه ولعل هذا هو التشرخ الدقيق الذى بدونه لا يتم الاكتمال ، تخفت هذه النغمة وتوشك ان تختفى تماما فى اقصوصتى « يوم للمزيكا » و « حكاية فظة » وتعود بقوة مغالى فيها فى اقصوصة « من بين الرجال » ولكنها فى النهاية نغمة غير مرفوضة ، وهى تتسق مع تشكيل ينتمى اساسا الى التحديث لا الى التقليد .

فى « مدينة الاختناق » خبرة فريدة مصاغة بحس رقيق وتوازن مرهف ، عرامة جنسية فى قبضة قهر لا يكاد يطاق ، ويقين جسد فى خضم احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار . النغمة الشعرية تكاد تصل الى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا هنة من بقايا القاموس القديم فى جملة واحدة : « يدان تتشبثان بمحارتين هائلتي النعومة » . ان ارتباط النعومة بالهول يمكن ان يحمل طاقة خلاقة فى الصياغة ، لولا تضايف القالبية المكررة فى كلمة « هائلة » الشائعة فى الاسواق ، مثل هذه الهنات تاتى فى اقصوصة لها نفاذها الخاص « شجرة الفل » وتنتفى تماما من اقصوصة غريبة ونفاذة « ذبابة زرقاء » . هذه اقصوصة تحتاج الى معدة قوية نحتاجها دائما « ونحن ننظر الى وجه الحياة اليشع الجمال » وهى امثلة صراح لا محاولة فيها لاجاد المقابلة الاستعارية ، غرابتها ونجاحها يتأتيان بالضبط من نفى أحد طرفى الاستعارة نفيا تاما .



نحن عند محمود عوض عبد العال ، نتعامل مباشرة مع نماذج سيرىالية ، وتقليدية فى سيرىاليتها .

والجملة الأولى فى القصة الأولى « فى القطار » من مجموعته الأولى ،
 « الذى مر على مدينة » (٦٠) يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريراً نقدياً لكتابتها :
 « أطلق كل الحركة ليكون » عنصر الحكى هنا هو أقل العناصر حظاً من الاهتمام
 أو الأهمية ، ليس من الضروري أن يعرف القارئ « ماذا يدور » ، فالنص هو « كيف
 يدور » ، وفى سياق تنتفى فيه كل - أو تقريباً كل - المواضع الجارية فى
 القصص التقليدى أو المحدث على السواء . لا تسلسل الأحداث - طبعاً - ولا حتى
 الإبانة عنها ، لا فحوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولا ببعضه البعض ، لا
 تعليقات الراوية - أن وجد - ولا الكاتب ، ولا خطابه لك ، أو لنفسه يمكن أن تخرج
 منها - مباشرة - « بالمعنى » القريب المصقول والمقدم لك لكى ترتب عليه الحكاية
 .. وهذا كله لا يعنى ، بالضرورة ، أنه ليس هناك « معنى » .

الكتابة - هنا - أرادة للتخيط المباشر والمتعمد للعلاقات ، وسعى لإقامة
 علاقات أخرى ، على مستويات أخرى ، غير مالوفة . تتابع الصدمات ، وانارة
 العجب هما من تكتيك السيرىالية المعروف ، فى مغامرتها القديمة لاقتحام المجهول
 اللاعقل .

وبالتالى فإنها تغامر ، أيضاً ، بإمكان المشاركة فى هذا الاقتحام ، أن أدوات
 التواصل اللفنى هنا ، من كلمات وسياق ونثر لشتات الأفكار ونظرات واضفاث
 لغة ، الخ ، قد تكون من الالتصاق بالكاتب نفسه ، والاقتصار عليه ، بحيث تصلب فى
 يديه ، ولا تتدفق فيها ، ومنها ، مياه الانتقال ، قد تصبح نويات مشعة وقد تصبح
 حصوات جامدة ، والجسر الذى مهما رق وتأرجح ، بين الطرفين ، قد يسقط فى
 الفراغ ، قد لا يقام قط ، أو يصل بين مناطق الوعي ونقيضه المكمل له ، الصحو
 والتهويمات المقامة له ، الذات المسفوحة والموضوع الصغرى الذى لا يوجد
 إلا بها .. وهكذا .

واللغة عند محمود عوض عبد العال شاعرية من نوع خاص ، فى قصته
 الأولى « فى القطار » تيمة خفية جداً ، تاتى عليها الوان من الشطط والخروج
 دائبة ، يمكن أن تكون هى تيمة الحركة بين الشخوص الغائمة التى يقصد بها
 أن تكون « رموزاً » غائمة : « اقتراب من أرملة ليغنى فى أذنها اقواسه المكسورة
 وحرايه الداخلة فى قلبه .. » ، « عبثاً جادت عليه بكمية من الملح لتسترد
 شاريك المعلق على مشجب عرى ليلتك » . هناك حادثة موت ، وجمع من الصبية
 يرثون أباهم فى بهجة وابتذال معا ، وعبور من خلال حقول وأعمدة وسقوط فى
 « حقل نسيان » .

وإذا كانت المنطقة التي يتوقف عندها بعض أثواب محمود عوض عبد العال هي تقاطعات طرق ، أو تقاطعات وعى ، فإنها عنده تقاطعات النفس في داخلها ، ومع اللغة ، ففي « تكوينات » بيد النص باقتراب من السرد ، تقطعه دروب ومسارب داخلية وتدخلات من نفث حوارية وعلى مفارق طرق من شظايا سردية جديدة وينتهي النص بنوع من التمسرح - ادخال الصيغ المسرحية - في تبادل مشعث بين « شخصيات » تتخذ من الحروف تسميات • ما من وسيلة هنا للتلقى الا فعل التلقى نفسه ، يحدث أو لا يحدث ، فليس في النص أى نوع من الضمان •

وهو تكنيك متكرر ، تبدأ نصوص محمود عوض عبد العال ، في التمرس به بداية سردية تكاد تقترب - مخادعة ومراوغة - من مجرى الحكى - والمسلم به أنه مجرى تحديثي - ثم ينشعب النص في تفرعات سردية أو ثوماتية ، ويغفو الشعر المفصوص الجناحين ويغوص وتظهر « المسرحية » وهنا ، يستحيل النص الى منصة مسرحية ، لكى تاتى نغمة سقوط : فى الشوارع الليلية الكثبية يتفجر الذل من قدميه •• جريمة فى نهار يوم ملتهب تلونت فيه العيون كجلد الليمون •• سقطت الماذن •• وينتهي النص : لا لشيء احقر مقبرتى •• (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل مقطعة) •

الذنب والجريمة والموت - كما فى معظم النصوص السيريالية ، وكما فى الحلم ينبوعها المثر الذى لا غور فيه - ماثلة ، ومستوحدة • ولكن الحس الاجتماعى غير غائب ايضا ، وهو يحتل مقدمة الساحة فى « اعلانات مبوبة » حيث يستخدم تكنيك تحديثي معروف ليس سيرياليا هنا بالضرورة - هو تكنيك القصر والصق ، ولكن الدخول الى المسرح اصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب ، وفي هذا الدخول الى المسرح خروج مألوف ، عنده الآن ، من النص • ولعله يصحح شعرية التقطيع اللغوى باستخدام « خارجية » الحوار المقطوع مرة بعد مرة وبذلك يكرس ، ويعمق ، الشق بين تقاطعات النص ، ويؤكد ، بالكتابة الثنائية الاساسية فى وعى الكاتب ، ازدواجية الداخل والخارج ، لا بالانصهار - كما تطمح السيريالية ان تفعل - بل بالتواجه ، والتقابل المتضاد • وهنا تعديل « اساسى » على المنهج السيريالى ، وتهجين له بالمناهج التحديثية الراجعة الاخرى •

هذه القالبية فى التركيب - الثنائية بين الداخل والخارج ، بين تقطع السرد الشعارى وتقطع الحوار المسرحى - اصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب • نجددها فى كل نصوصه الطويلة فى هذه المجموعة ، كما نجددها فى نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك ، من قبيل « تكوين » (٦١) و « ارتفاع من الفخار » ، وفيها أهمية ، فيما اظن ، أن الداخل ، عند الكاتب ، ليس غوصا فى منطقة الخ

وما تحت الوعي ، خالصة عضوية ، مستسرة ، بل هو ثنائية أخرى - ان صحت الرؤية - حيث تتخذ الأشياء الخارجية المتوضعة في الظاهر ايحاءات ، بل تقوم بأفعال ، كأنها هي حركات النفس ، وحيث تتصلب خطرات الفكر وخطفات الحس ، وتتقلب ، وتتخذ غلافا حجريا وجامدا ، بالمقابل ، فهذه ثنائية متعددة الطبقات ، ودوارة : « جدران حلقة تعوى » (٦٢) « طوابير دخان قدر اليمين » (٦٣) « أشدو رحم أمي .. أكل من قماتي .. مهورا بالجلد المحروق » حيث تتجاوز عناصر الصدمة والبشاعة وانهيار صلابة اللغة ، وهي الخصائص السيريالية المعروفة .

وعلى رغم أن النص يعتمد التكرار اللفظي - أسلوب الرقي والتعاويد السحرية - كأداة مجرية ، يبقى السؤال : هل يمكن أن يكون التكرار اللفظي ، وحده ، كافيا لحمل الرسالة ، محل التساوق النغمي ؟



ينتمي محمود انورداني ، بوضوح ، الى تيار « التحييد » و « التغريب » و « التشيبي » بمعان خاصة ومحددة ، فينضم في ذلك الى عبده جبير من جيله ، وقبل ذلك الى بهاء طاهر ، وابراهيم اصلان ، في مقابل تيار الاستغراق والانغمار والتورط الذي يرقده ، في جيله ، جار النبي الحلو ، ومحسن يونس ، ويوسف ابو رية ، ومحمد مبروك في الجيل السابق .

وقد اصبح التكنيك معروفا وشائعا وأوشك بدوره ان يصبح تقليدا مكرسا له بما للتقاليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه : النظرة - والكلمة - الباردة الصاحية ، تجريد الأشياء والأشخاص والانفعالات والاحداث من عضويتها وحرارتها وجيشان أحشائها ، بالتوصيف من الخارج ، وتجنب المفردات المشحونة والمثقلة - وليست الثقيلة بجمودها وحجريتها فهذه مطلوبة وموظفة كثيرا - التقطيع في التسلسل الحوارى والحدثى وفي تتابع المشاهد بترك ثغرات وقجوات في داخلها وتغريغها - عن عمد - من المغزى المتوقع وتغطيتها بإيحاء اللامبالاة واللامعنى في بعض الأحيان ، التجفيف والتعرية والتسك في القاموس وفي التشكيل ، واذا نذكر بهذه القسمات المحفوظة الآن من هذا التكنيك فانما لكي تستدرك بسرعة أن النموذج أن يكون أبدا نمطيا ومعمليا ، وكل كاتب ، كما هو بدهي ، خصائصه وطريقة تناوله وتنويعاته والقدرة المتاحة له من تشابك وتداخل مسخ الطرائق التقنية الأخرى ، لأسباب ظاهرة .

فى « ثلاث ورقات من سفر التكوين » (٦٤) علاج مرهف ومتوازن على مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه ، اذن ، والعناصر التيمية الثلاثة فى القصة تتتابع وتتصافر : درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش وعلاقة مع بقى ، مأخوذة كلها بدقة ، بلا عاطفية ، مع وضع المسافة الضرورية بين الراوية المتحدث بضمير المتكلم - وهى صعبوبة مضافة فى هذا التكنيك بالذات - والحدث الذى يرويهِ والانفعال او الاستجابة لهذا الحدث . الاحداث بذاتها مطروقة حفيت عليها اقدام الرواة حتى بليت الطرقات ولكن التطريز الشاعرى والتاريخى مضفور فى داخل تكنيك التغريب والتبديد بدقة وذكاء ومن غير اقتحام . و « المحاكمة » (٦٥) قصة بحث عن عمل ، وسعى وراء عناوين خاطلة وكثيرة ومطاردة مستمرة فى الخلفية من قوة قهر غير واضحة كأنها يسبيلها الى تنفيذ حكم ، وعلاقة مع جارة لها اولاد ، ولها حنان وفيها الملامد الهش الذى لا تدرى ابدا ما اذا كان متبعا ام سوف يستباح . والجملة الاولى من هذه القصة فيها ، وحدها تقرير ، يكاد يكون نقديا ، للكتابة والرؤية عند الكاتب : « كل الاشياء واضحة تماما ومحددة لكننى لم استطع تيريرها » .

هذا اذن جوهر التكنيك والمقصد القصصى معا : التشييع ، النظرة الخارجية ، واقتقاد المعنى .

والكاتب يعود الى تقرير قانون ايمانه باقتباس ايفان كارامازوف : « تهزنى الحماسة لعمل من اعمال البطولة الإنسانية التى انقطعت مع ذلك عن الايمان بها منذ زمن طويل » . كل ما يمكن ان يقال لاكمال هذا التقرير ان نستبدل كلمة « اللابطولة » بنقيضها ، فالبطل التفريقى ذائع السمعة هو « لا بطل » ومع ذلك يقوم باعمال او « لا اعمال » ، يقدسها هؤلاء الكتاب بحكم ما اختاروه او ما اختير لهم من طريقة للرؤية .

فى « ولد ومنت » (٦٦) يتخلق هذا العالم التشييع البعيد فى الحوار غير المباشر المحكى بالنص مع ذلك على طريقة « قال ان » و « قالت ان » ثم يأتى الحوار منسوباً الى ضمير الغائب وكاملاً دون ان يقص فى كلمة وتنتهى القصة بلا نهاية أى أنها تنتهى برسالة الغربة واللامبالاة واللامعنى ، وينتقى أنها رسالة وأنها تحمل معنى وهما قرى وثيقة حميمة مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة الى منطقة لا تصح فيها قط عن نفسها - لكى تصل بذلك الى أقصى بلاغة ممكنة - لأنها كاملة بالقوة ومن ثم كاملة ، لان الافصح مهما كانت بلاغة السبوب بالقصور عن النموذج ، أما الكمون فيحتفظ بكل طاقته ، ويكسبها

ظلت غير محددة ، وبالتالي غير محدودة ، هذا تكنيك كان بهاء طاهر ، فى المستفيقيات ، قد ساده واحكمه واستثمر طاقاته استثماعا يبلغ غايات بعيدة .

و « الصرخة » (٦٧) قصة تغريبية وفانتازية ، قصة ثلاثية بين عجوز ، و بنت صغيرة - أمى ينتها ؟ - وجثة رجل (هل هو الزوج - الأب ؟) مذبح فى الشمس خارج كوخ الصفيح - التوصيف الدقيق لظاهر الأشياء - والتوافه الصغيرة منها على الأخص - والحلم المقهور المصفور معه ، تلك من خصائص الكتابة عند الوردانى ، تلبث النظرة عند اللون ، ومسار الضوء ، وانفجار فقاهاات الشأى فى الكوب ، وزوايا الجسم والحركة ، والأصوات الصغيرة أيضا ، وحببيبات الندى على الوجه ، وحببيبات الرمل على الأرض ، هذه كلها تجسد لكى تتخذ الجثة المذبوحة على الأرض فى الخارج ، موقعها خارج البؤرة ، أى لكى تصبح - بالدقة - هى البؤرة الواحدة للرؤية كلها ، البؤرة الخارجية التى تستقطب حولها عالم النص كله ، الجريمة التى تقع ويدفع بها دائما خارج الوعي والتى لا يتكون الوعي الا بوقوعها ، الجريمة - القهر - هى شرط هذا الوعي .

وتنتقل البؤرة فى « فانتازيا الحجر » (٦٨) الى الداخل ، والرجل المهدد - هنا - بجريمة موشكة الوقوع ينتظر انفاذ الاعتداء النهائى عليه ، فيحبس نفسه حتى يتحصن تماما ، ولكن القصة كلها ، بتفاصيل أكثر دقة وايغالا ، إنما هى الاعتداء نفسه الذى وأن لم يقع بعد ، الا أن حدوثه تعدى حدود الامكان ليصبح « واقعا » فانتازيا اعنى واضرى والفعل من كل اعتداء واقعى . ولع النظرة المفتونة بالأشياء والألوان والأصوات والملامس والاتسجة وقد تجردت كلها من حسبيتها ومباشرتها وأصبحت « وقائع » و « معطيات » باردة . تجسم عالم الاهتداء ، التهديد الذى هو نفسه اعتداء .

« تحريك الاعضاء الصغيرة » (٦٩) قصة اثم أيضا ، ولكنه هنا اثم من جانب أم فى أرضاعها لابنها . فيه ، وحده فقط ، شبهة جريمة ، ولكن الاثم يستدعى الاثم ، والجريمة الصغيرة - الجريمة القصوى - متبادلة . ليس هنا ادانة أخلاقية مفصحا عنها . الجريمة فى هذا القلق من القصص ليست موضع تقرير خلقى - أن سلبا وأن ايجابا - بل معطى من معطيات العالم ، ولكنها - أيضا - لا تنفصل عن العطاء الأقصى والمهبة النهائية . ومع أن القصة لا تعالج الا هذا المعطى الأولى الأساسى : أرضاع أم لابنها ، ورضاعة الطفل لدى أمه ، فليس فيها شبهة عضوية أو حسية ، الصياغة والألفاظ وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضعها فى نور بارد ومنصب فى صحو بالغ ، والعنف المكثوم لا يقرر بل يؤصل : الجريمة المتبادلة هى أصل فعل الحياة .

ونحن لا نعرف قسوة الجريمة ويشاعتها في « بحر البقر » (٧٠) ، إلا من عنوان القصة - وهو مقوم أساسي - ومن الجملة الأخيرة : « بينما تكون اذلك مستعدة تماما لتلقى الدوى العنيف » ، هذا كل شيء . ولكن القصة كلها في غاية التوصيف البارد الهندسي التفصيلي نلأشخاص والأشياء ، مصاغا هنا في خطاب مباشر من الرواي الى القارئ - بضمير المخاطب - ولذلك فان فعاليتها قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى .

والكاتب يسمى هذه السلسلة - أو الدورة - من القصص باسم القصة الأخيرة ، ببساطة : « بحر البقر » ونادرا ما يوفق كتاب هذين الجيلين - في الستينيات والسبعينيات - في اختيار عناوين قصصهم باعتبارها جزءا لا يتجزأ من عملهم ، بقدر ما يوفق محمود الورداني .

صدرت السلسلة الثانية من مجموعة قصص محمود الورداني ، منذ قريب ، بعنوان « أربع قصص قصيرة » (٧١) ، وهي نصوص مقاربية ، ومتضاربة ، الصوت الأساسي فيها هو صوت مصطفى الذي يبعث لنا حلقات طفولته ، ولكن السؤال الحقيقي هنا هو هوية هذا الصوت كما تستخلص من صياغته . وإذا سلمنا بداءة ، أن نقل الطفولة - كما هو الشأن في « نقل الواقع » - لغو ، بالتعريف وأن الصياغة الفنية بحكمها ذاك ، سوف تهزم غرضها وتهدم قوامها اذا زعمت - بخدعة ما - أنها تنقل الطفولة أو تنقل الواقع ، وهكذا ، فما من سبيل بمنطق الأمور نفسها الى هذا « النقل » ، فان المشكلة التي يجب أن تحلها الصياغة الفنية هي مشكلة الخلق أو الإيجاد لعالم نصي يتراوح فيه الوعي الطفولي عبر وعي الكاتب ، بمقادير أو نسب أو أمزجة تبدى فقط من خلال العمل نفسه . وقصص « يوم طويل » عندى تقع كلها في قبضة وعي الكاتب وتفلت تماما من هذا السحر الذي يشع ، بطاقته الخاصة ، من وعي الطفولة المبتعث ، هي قصص مشغولة جدا ، ومدبرة جيدا ، ومتقنة الى أكثر مما ينبغي ، يجور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل ، ومهما بدت العفوية واللقائية في « نقل » بعض لقطات ، فهي مخسوبة ومتعقلة - أرجع الى محسن يونس في هذا المجال تجد تحقيقات مختلفة - ولعل اعتماد السرد التقليدي التفصيلي - خروجاً على تكنيك قصص الجريمة ، المحدث ، التقريري ، هو المسؤول أساسا عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعية لا في مناخ الاسترجاع والبعث الشعري ، إلا أن الكاتب يعود فيجد صوته الخاص في القصة الأخيرة من هذه السلسلة ، « مدفاة تعمل بالكبروسين » (٧٢) ونعود فنجد قسمات صياغته التي لا يوفق إلا فيها ، صياغة النظرة المحايدة التي تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة عن بعضها البعض ، والتي تكون ، بهذا القطع واللتقط ، كاملا للصياغة .

وهو ما يعود اليه ، بنجاح نهائى فيما أرجو ، فى قصصه الأربع الأخيرة : « السير فى الحديقة ليلا » (٧٣) وعلى الأخص « جسم بارد صغير » (٧٤) وهما نصان مترادفان أو نص واحد مكتوب مرتين ، و « جسم بارد صغير » بحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقا وملامحة لصياغة تيار « النظرة » هو النص الذى يفى أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها فى قصص الجريمة عنده - وعندما تقع نظرة التحديد واللامبالاة والتشبيء على تيمة متقلبة بحياة انفعالية مواردة وحارة مثل دفن جثة شهيد سقط فى الحرب ، فإنها قادرة - كما حدث هنا بالفعل - أن تحمل شحنة كبيرة تكاد تكون مدمرة ، من الاستجابة ، فهذا النص يقف ندا ومقابلا لنص « بحر البقر » فى تحقيقه لما تصدى له ، بالأداة الفنية التى تصدى بها و « الأشجار عند البحيرة » إعادة صياغة للتيمة نفسها ، مع إيغال أبعد فى منحى التباعد نفسه .

فى قصة « تقرير عن القتل » (٧٥) مشابه ملحوظة لتكنيك عبده جبير ، وإن كانت له خصائصه المتفردة ، والتباعد بين صوت الراوى المتكلم (دائما بضمير المتكلم الفرد) - والأحداث التى تدور حول قتله وموته وحلمه الأخير - مرة ثانية بمصطلح المتحدث من وراء الموت ؟ - مع تراكم تفاصيل خارجية وداخلية كثيرة مأخوذة على نفس البعد ، يجعل هذه القصة استثنافا للقصص « الجريمة » - هذه هى المنطقة الخاصة لحساسية الكاتب - وبداية جديدة فى الوقت نفسه .



مرسى سلطان ، فى القصص القصيرة الستة التى قرأتها له (وهى كلها غير منشورة ؟) هو كاتب ننتظره فى الثمانينات . له صوت خاص ، ليست نبراته جديدة ولا تنويعاته متفردة ، وإنما تأتى خصوصيته من السلم الموسيقى الذى تتشكل فيه هذه التنويعات وتلك النبرات التى عرفناها من رصيد قصة السبعينيات وما قبلها من تراث تحديثي : الإيقاع القصير الوجيز (والنفس القصير) ، المزوجة بين الداخل والخارج ، بين التحديد الشئى وشعر النبضة العضوية الحارة ، بين البتذل اليومي الشائع مأخوذا كانه قيمة مطلقة و « القضايا » الكبرى اجتماعية وفلسفية مطروحة فى السوق كأنها أداة للتعامل يومية وصغيرة ، بين التعليق الاجتماعى العابر - والمسرف فى سخريته أحيانا الى حد السقوط ، وهواجس النفس بل وسأوسها . وفى هذه المزوجة عنده - وإن كانت ليست جديدة بذاتها - خصوصيته ومفاجاته .

ومن الواضح على الفور أن عند مرسى سلطان مسارين للكثافة . تنتمى إلى المسار الأول قصص مثل « الدوار » و « الخندق الصغير » و « الصوت والصدى » وهى ثلاثتها ترجيعات على أصداء قديمة ، فى الأساس اجتماعية ، فى الأسس ثلوثيات على نغمة « الاحباط القومى » ، مأخوذة من منظور احباط ذاتى لصيق بالهم

الاجتماعى ، مما يكاد - يكاد - يقترب من قيمة الاحباط الكلى . وهنا ، مرة اخرى
واخرى ، ليس الاحباط هو الياس بل حامله ونقيضه ، لانه مفصح عنه ومتخلق .
بالفن - ومن ثم مهزوم وغير مسلم به .

« الدوار » قصة جارية ، شعرها الرقيق المختصر فاعل فى سباق مجرى متداخل
من اشياء ومسامع صغيرة : الراوية يصيبه دوار وهو يستحم ، يعود الى صورة طفل
عربى قتلته الحرب الاهلية : « نبتت على صدره من ثقوب الرصاص ورود دم حمراء »
« كانت الورد تنمو وتفتح كلما كان صوتى يعلو » ويدندن بأغنية : « القدس
لنا » . يعود الى بحث عن غرفة يستأجرها فقد سئم الاقامة فى فندق (هل هو واقف
للقاهرة ؟ من اين ؟) . يعود الى مشهد لعبة القوادة التى تجرى على مائدة مجاورة
- فى مكان عام ؟ - بين احد لابسى العقالات وقواد يضحك بصوت عال ودون مبرر
وفتاة تحتسى البيرة وتدخن بصمت ، وهكذا . يتنبه لرائحة الغاز من موقد الحمام
فيطفئه . يعود لحادث اصطدام سيارة بأحد العمال فلا يعنى بالضمية أحد : « رفعت
وجهى الى أعلى حيث حشرت السماء بين المباني الباردة وتمنيت لو يغسل المطر
وجهى » . ثم يسقط على الأرض .

هذا النقل لنناخ القصة وطريقة كتابتها مقصود به أن ينقل أيضا - على نحو
ما - قصتى « الخندق الصغير » - حيث تتصاعد السخرية بالذات وبالذات الجماعية
الى حد أن يتفرخ الصوت ، « والصوت والصدى » التى تعالج عودة مهاجر من
اليونان ليموت فى أحد حروبنا ، عن طريق استبطان وعى الضمير الغائب (على
صعوبة هذا التكنيك ومن ثم قصوره ، هنا ، بالتحديد) وعلى حدوث التدخل الأخير
المنأوى والخارج عن كل السياق : « كان يشعر بالطلقة الأخيرة وهى تسكن فى
قلبه تماما » . وذلك قبل انفجار الطلقة نفسها ، وقبل اقتراب القطة لتلتشم دائرة
الدم التى تتسع وهو الطموح الصعب - والتقليدى فى قصصنا القصيرة لاستبطان
لحظة الموت ، ونقل خارجيتها فى الوقت نفسه .

والقصص الثلاث التى تنتهى الى مسار آخر ، مقارب للمسار الاول ومنشعب
عنه ، هى « طائر نورس فى قصص » حيث لتجاور - ولا تتزاوج - قيمة شاعرية غير
محددة الحواف وبالنألى غير قاطعة ولا فاعلة (و « الشاعرية » شئ يختلف تماما
عن « الشعر » فى المصطلح المأخوذ هنا) وتيمة قهر ومطاردة واستسلام فلاح ورفض
خفى ، بين مشهد شاعرى لنورس على شاطئ بحر « متسع بالنساع الحلم » والطائر
يبتلع سمكة بها سنارة فيظل يزق وتجمع حوله طيور النورس القريبة وهى تزق ،
وفى نهاية القصة « طيور نورس كثيرة ترقرق فى القلب وهى تزق » . قعاك : قعاه .

قعاك « ٠٠ لم يعد الرقص خفيا جدا هنا ، ومشهد فى سجن سيق اليه مطارده لم تعرف
- وفى الغالب ليست له - جريمة ، كل جريمة أنه يحمل اسما مطارداً .

« البحر يا ماريا » هى « قصة - قصيدة » من الشكل الذى ارساه يحيى الطاهر
عبد الله . عمل صغير ولكنه - أو لذلك - محكم نيس فيه حشو .

« أشياء جميلة لصباح الموت الجميل » نعمة أخرى من نعمات الاحباط الكلى
والشخصى ، مازال الشعر حيناً والشاعرية أحياناً تزدوج أو تتجاوز مع نغمة
التباعد والنظرة المغربية ، والداخل يتناوب مع الخارج ، فى صغر ملائم ، حتى تنتهى
القصة بالبيت التى جاءت هاربة من الإسكندرية لتلتحق بحبيب - هو جار بطل القصة
- هجرها بدورها وفر منها قبل أن تجده ، وبعد أن تقضى ليلة فى غرفة مقللة بعيدة
- عند الجار الذى يرى كل شئ - وليس قصتها فقط - بعيداً عنه لا أهمية له ،
وبعد أن تعرف ، نهائياً ، حتمية حبوط حبها : « أجهشت بالبكاء » ٠ وبين كفيه
أنامت وجهها المبلل وتفتحت وهى تنظر اليه ٠ كانت تمشى فوق عشب أخضر قبل
أن تحل أزارها وتنزل الى النهر ٠ لكن تياراً بارداً ظل يشدها حتى انفلتت منه ،
وتركنه يخوض فى المسافة الموحلة وحده ٠ « احسست دفقة من الشعر ، فى هذه النهاية
خالصة ، وقاعلة ، وحدية .



يقف نبيل نعيم وحده بين كتاب السبعينيات ، بكثافة النسيج الذى يقوم قصصه
القصيرة - وروايته الوحيدة المنشورة « الباب » (٧٦) التى يمكن اعتبارها قصة
طويلة - وزخم المعالجة ، باحتشاد العناصر التى تكون رؤيته وصياغته معا ،
فاذا كان لابد أن نسلم أن مجمل كتابات هذا الجيل ترق خيوطها الى حد النصول
والهفافة أحياناً ، وأن فيها قدراً من « براءة » الرؤية والتناول معا ، قدراً من خفة
الوزن أن صح التعبير ، فهذا كاتب « ثقيل » بل باهظ الثقل أحياناً ، تزدهم كتابته
برصيد محسوس من الاساطير ، والاشارات الثقافية التراثية ، والثاملات المستقطرة
من قراءات كثيرة ومتنوعة ، والشطح الذى يريد أن يكون صوفياً ، والغوص فى عباب
الاديان القديمة والحديثة ليطفو منها بلقى من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهم أو بعدد
متدبر على حسب الاحوال ، وهو أساساً تحدينى وتجريئى لا يعتمد الكتابة التقليدية
السردية ، وصياغته تدرج أساساً ، فى التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة
والعادية والتقريب الخارجى ، لكى يتقلب فجأة فى غمار الاشارات الرمزية والتقطيع
ورواية الاحداث الجسام والرؤى المهوتة فى كلمات قليلة متقاطعة ومتشابكة .

والأرجح أن تراثه القبطي الخاص ، وثقافته الواسعة ، وتعليمه العلمي - فهو مهندس - ورحلاته الى الخارج ، وولعه بالنيولوجي والتصوف ، قد تكون من المراجع الخارجية على النص ، عنده ، ولكن اسهامها في تشكل النص لا تخطئه العين .

« يوسف مراد مرقص » (٧٧) اول قصة اعرفها له . هي دورة ميلاد وموت لا يجتازها « البطل » بنفسه وان كان هو الذى يحييها ويموتها ، يوسف مراد مرقص نفسه لا يحدث له شيء ، تمضى حياته على سنن العادية كأنها لا تمضى ، ولكن الدورة تجرى بين والده وابن عمه ، وكلاهما توحد بالبطل ، كلاهما نموذج رئيسي ، وأرضى مع ذلك ، وكلاهما يعيش ويموت كأنهما متناسخان مع أحدهما الآخر ، فليست الدورة افتعالا « قصصيا » ولا حيلة يقصد بها المفاجأة ، الصياغة الباردة التقريرية الخارجية وغير السردية أولا وقبل كل شيء تنفى - بذاتها - لعبة التكنية التقليدية .

وفي « النهر عند المنبع وعند المصب » يقول الراوى : « قلت : يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة فى جسد بعد جسد » تيمة الدائرة الأدبية ، أو العودة المتكررة ، أو التناسخ المضطرب ، (قصة « العودة » لها أهميتها ، هنا والحروف الأبجدية تلعب الدور الذى يعطيه أياها ابن عربى) سواء كانت مستوحاة من الهند أو من ذبئشه ، تيمة ملحة عند الكاتب ، وفي هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من التراث الفرعوني والقبطي والعربي والحديث على السواء ، وتتخذ العبارات الصوفية كمفردات لها شحنتها ، ولا يتردد الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة وموحية ، بلغة باطنية ومرفقة بالعدد من (١) الى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها فى طوايا قصة مبتذلة عن محاولة سعى العمة لتزويج بنتها من البطل الذى يتحدث عن ذات نفسه ويسعى ليتحدث من ذات الكون كله ويستقطم طموح رؤاه من خلال تاريخه .

« المخلص ابن الإنسان » قصة باطنية تماما ، لم تعد موضوعة فى سياق القيم المبتذل اليومي وان كان سياق القاموس مترواحا بين الحكاية والريبورناج . وابن الإنسان هنا هو الذى يذبح ويقطع ويوزع قربانا على الأكلين ، كل بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد وهو مركب من « أوزيريس » المصرى القديم الذى قطع ووزع بالتفصيل والتحديد ، ومن يسوع الناصرى الذى اقتدى البشرية ومازال جسده الحي يشارك فيه المؤمنون كل يوم ، فداء وخلصا .

« البشرى » (٧٨) تمضى بما بدأت به « المخلص ابن الإنسان » فينقضى السباق النيومي تماما ، فى القص وفي القاموس سواء ، والابن الذى تأتى به البشرى فى

النهاية ، ولكنه لا يأتى فى القصة ، هو فى الوقت نفسه ، ابن ابراهيم وساره ، وابن موسى وصفورة ، وابن يعقوب وليقة وراحيل ، وابن زكريا واليساباب وابن الله من مريم ، وهو المبشر به دائما ولا يجيء واسمه كامل ، والكاهن الذى مر على منزله يحمل البشرى ، بالرقم « ثلاثة » هو الملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استضافهم ابراهيم ، والقاموس شعرى وامثولى parabolique صريح . وليست أهمية القصة فى تحميلاتها التوراتية والانجيلية والاسلامية سواء ، بقدر ما هى فى مضمونها الذى هو شوق ، ونبوءة متحققة ، وتقرير للايمان موضوع موضوع السؤال : هل يأتى ، ايدا ، ذلك « الكامل » ؟ وهل تسقط ، ايدا « البشرى » ؟

« المعجزة » مروية كلها ، الآن ، فى سياق الحكاية اليومية ، دون شاعرية ، بتفصيل وتحديد يمت بصلة الى « تكنيك النظر » ، وتتقطر الحكاية بعد ذلك عن طريق اجوية فقط يرد بها صاحب الرواية على أسئلة محذوقة يسألها « بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين » ، ولا نعرفها الا عن طريق الاجابات ، ونعرف معها ان معجزة حدثت فى دير ناء معزول ، تحدث قديس مات منذ نصف قرن على الأقل ، ومازال طرى الجسد ، الى الدكتور نظير ، وعندما مد الدكتور نظير يده حتى الكتف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة ياعجاز ، نفهم ان ذراعه كلها قد بترت منه ، وان القديس الذى اوقع عليه هذا العقاب الغريب « لم يحذره » ، بل اوصاه أن يكون مخلصا مع نفسه ، ولم يشعر الدكتور باى ألم ، ولم يسلم من ذراعه المتوردة اى دم . ثم ذلك فى اليوم التاسع - يوم الاكتمال - من زيارته للدير ، وكان قد سمع صياح الديك - فى اليوم الاول - ثلاث مرات وراى فى صحراء الدير ذلك الأسد الذى جاء من سفر « الرؤيا » مركبا من حصان وثور وثعبان وصقر وحمل وانسان . كيف عوقب على قلة ايمانه ؟ الا انه كان يفكر فى مقتل ابيه ، ويبحث عن « المعرفة » - والمعرفة هى فقدان البراءة والتورط فى الشر .

وفى « ألم الانتقال والم الصمت » . تظهر على الفور مشكلة ما هى القصة القصيرة ؟ وهل لها مواضع ومواصفات ؟ فقد اختلفت « الحكاية » هنا بكل اساليبها وصياغاتها التقليدية والمحدثة ، ونحن امام صياغة تستغنى تماما عن السرد باى شكل . سنجد جملا تروى بالفعل الماضى ما حدث من غير تحديد ، وجملا من الحوان المتقطع ، ونصوصا شعرية واسترجاعات من التوراة والانجيل والقرآن وسوف نستشف - فى النهاية - ما قالته القصة فى اول جملة : « عاد الى بلده بعد أن عبر ومات » . هذا الوعي الذى يخلق (من بعد العبور) يغص بحياته قبل العبور ويعدده قبل التاريخ وعبره ، فى المضارع والماضى والمآل فى غير زمن ، وفى هذه

الصياغة تتردد مفردات نبيل نعووم الأساسية ، الكوبرى ، النهر ، الطحلب ، ثنيات
جسد امرأة ، اليقزات الصمان والعجاف ، الجبل ، الكهنة والرهبان والليوخ ، الشمس
والركب والتعبان • وليس الترابط - كما لا ينبغي أن يكون - سرديا ولا متعللا •
منطقه الداخلى يستعصى على التفسير بطبيعته نفسها ولكن هناك نوعا
من التواصل - ليس من الضروري وأن كان من الأفضل أن يكون تواصلا متلقا
ومعديا - له مقدرة التخلق والحدوث فى مستوى خاص من مستويات التلقى •

« حلوة العشق » صياغة جديدة وخاصة لنشيد الانشاد ، بعيدة الأصدا
ولكن أواصرها الداخلية حميمة ومتوازية ، ولكنه نشيد الانشاد هنا بعد أن يكتمل
الحب ويأتى سبع بنين وسبع بنات • والبئر لا تجف بالصيف والخير وفير ، ومستويات
الرؤية الثلاثة : الثوراتى والرفيقي القديم - المعاصر معا ، والحضرى الحديث
تكسب النشيد بالفعل حلوة خاصة ، وفى بطن الحلوة ، بالضرورة ، نقيضها :
أن ساكن بطن الجبل الذى يذبح التبتل ، بعد أن يربط امراته بحبل من كتان
مجدول فى صخرة ملساء عارية الصدر والعجز ، (هل هى بروميثيوس الانثى
متروكة لتنهش النسر الذكر ؟) وقد كان لهما - هما أيضا أربعة عشر ابنا وبنات •
قد « أخرج كل ما يملك » • هبة لعبارى السبيل ورحل ؟ « أهى نفسها تلك المرأة
التي رحل عنها زوجها تنفنى بنشيد العشق ، مريوطة فى صخر الحياة الناعم ؟ »

الموت ، مأخوذا من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصاعدة الأليسات
وايحاءات التنصيط وخلود المومياءات ، تيمة مراودة ملحمة عند نبيل نعووم والفجر
عنده ليس نهاية المطاف فما للمطاف عنده من نهاية • الدورة كاملة دائما لا
تنتقطع • لا يقرر الكاتب هذا اليقين تقريراً مباشراً أو غير مباشر • تقرر عنه
كتابته بصياغتها المشحونة برصيدها التراثى ووحدات المعاصرة معا كما فى
قصص مثل « الموت » و « فم الأسد » •

« القرنين » نشيد للحب من شعر خالص • نبيل نعووم ينمى بصياغته الناضجة
الفريدة قالب « القصة - القصيدة » الذى كان يعنى الطاهر عبد الله قد صاغ
فيه آيات أبداعه الأخير • ولكن الحساسية هنا تقترب بعضق ايحاءات توراتية
وصوفية اسلامية معا فى مزاج مرهف ورفيق •

« العرض » نص صوفى صراح - هنا أيضا تقور مسألة القالب القصصى ،
أهذه قصة ؟ يدعى هذا الكاتب أن « نعم » • وهنا أيضا حل محتمل للقضية
الأصل التراثى للقصة القصيرة فكم لأبائنا المتصوفين من نصوص قصصية مرهقة

الدقة وعميقة الجمال ! وفى « العرض » نجد مياه الحياة التى لا يبتل بها - وان غمرته - « صخرة الحق » الناطق باسم جمهرة الخلق من أغمار الناس ، تتصدى للمطلق الصارم الحكم القاضى بالموت والافناء ولكنه العادل الذى يعرف ماء الحياة ، جوهرها وعنصرها الأولى ، عندما يعرض له ويعرض عن كل التفانين والزخارف والبدائع الطارئة .

فى سلسلة تالية من القصص نشر منها « القاهرة مدينة صغيرة » (٧٩) و « البئر » (٨٠) و « الزيارة » (٨١) . ولم تنشر « الميراث » و « النامة » و « البديل » و « المعروف » ينحو الكاتب منحى جديدا تماما . صناعة القس فى هذا المنحى بارعة والعبارة سلسلة وذكية ومنقفة وحاذقة والحبكة - خصوصا - مشغولة جدا ، ومقصود بها المفاجأة والإبهار والتنوير الذى يطلق الحكاية بضرية واحدة محكمة التسديد ، عناصر كلها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات مما تنتجها الصناعة القصصية ، باختصار هى قصص فيها اصداء اساسية من ادجار الان بو ، ولكن الكاتب التراثى لا يتكرر ، وكل تكرار تزيد بهت . ومن ثم فهى جميعا تقصر جدا عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الصناعات الأساسية عند الكاتب ، وعن أن ترتفع أو تقترب من التحقق الذى أصابه - حتى لو أخفق - فى سلسلة القصص الأولى التى من حقه أن تنسب اليه وهذه . قصة « مسيحة الآلهة كالى ذات المائة حبة » تطمح الى ايجاد أرض مشتركة بين المنطلقين ، وتتراوح بينهما . لكن هذا الكاتب يفتقد جدا ضوء المنطقة الأولى وعمقها ، وبراءها الخاص .



وأخيرا ، وليس آخرها بالطبع ، نأتى الى يوسف أبو رية ، فنعود الى عالم الطفولة مرة ثالثة ، وعلى نحو آخر . فى هذه الطفولة غضب لا خفاء فيه ، وعنف أيا كانت شاعرية صياغته فهو ضار ومستلضر ، وفيها قرب ولحق من الموت ، والقتل ، والجنس .

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن ، فى كتابته الآن ، هو وعى طفولى ليس تقاطعا عبر الشعر بين وعى الطفولة والنضج (محسن يونس) وليس استرجاعا بحثا للطفولة وذكرياتها بفعل وعى راشد (محمود الوردانى فى « المواسم ») بل لأنه وعى حلى ، وسحرى ، ويتخذ من الانماط ، من التصورات الكلية قواما له ، فهو طفولى .

وإذا كان ثم تشابه ظاهر بين كتابة يوسف أبو رية وكتابة يحيى الطاهر عبد الله ، فليس ذلك - فقط على الأقل - نتيجة تأثر مفترض ، بل هو اساسا نتيجة تشابه مزاج ابداعى ، وطريق للوعى .

سنجد عند يوسف أبو رية التجريدات الماثلة سواء بالتعريف « الفاكهة » بدلا من فاكهة لها اسمها وتحديدها ، الزهرة الخضراء ، الأقدام ، السمك الصغير عين الحساد الققالة ، الجسد الملقوف .. وهكذا بلا حصر ، أو المبتذلة أيضا في قالب التذكير : « حوافر » و « حشائش » و « شوك جاف » و « رجال كثيرون » ولكنها جميعا غير مجسمة وغير متعينة وغير آتية ، هي تجريدات ، أو إذا صح القول ماهيات وليست « موجودات » ، وليس هذا التجريد آتيا من الاستقرار العقلي بل هو نابع من ادراك مباشر ، موهوب ، معطى ، تلقائى ، ومن ثم طفولى .

وفى قصصه جميعا ، يدون استثناء - فهذا كاتب يعرف طريقه ويخلص له دون غيره من البداية - جو حلمى سائد ومتغلغل ، لا يتفصل - كما هو ظاهر - عن صياغة التجريد ، والتنميط حيث كل شجرة هي « الشجرة » وحيث الشيطان والملاك ليس أيهما وجودا وحضورا مجسما بل ابتعانا لثال وماهية ، فيما أذن يعد درجة واحدة - دائما - عن الواقع ، لكنها درجة قاطعة وحاسمة ونهائية . نحن فى عالم الحلم ومشابهته بالواقع مشابهة سحرية .

كان من الضرورى إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية ، المقابر لا تكاد تغيب عن ناظرينا ، والمساجد ، والأسواق ، وساحات لعب الطفولة . وهى أيضا ليست استرجاعات محسوبة متدبرة ، ولا مواضع عملية محددة ومجسمة بل ساحات للحلم ، أو للوعى الحلمى على الأصح . وفى هذا جانب من فهم العنف والضرارة والعرامة الشبقية ، والقربى الحميمة من الموت التى هى مادة الحلم وصياغاته أيضا فى وقت معا .

فى فلك قصص الطفولة عند « أبو رية » سنجد الولد الكفيف يرى فى الحلم ، يفر يحذر « الحلم الليلي من ضغط واقع » - نراه نحن كما يراه كاتبه حلميا بدوره - الى الحلم « داخل الحلم » فالتقابل هنا أولا ليست قبلا شبهة ميلودرامية ما ، ولكنه أساسا تقابل أو تراوح بين درجات الحلم الواحد . الألوان ، اما « طفل الطين » فحلم آخر قائم على تجريدات وأنماط وقوالب تبني وتهدم ، وعزم فى النهاية معقود على حراسة الحلم من أقدام الصغار والكبار . والكاتب فى النهاية لا يفعل إلا أن يحرس حلمه ، والقصة تبدأ مباشرة بهذا المثال النمطى : « الشجرة ذات الظل .. » وتمضى فى بناء « البيت الحلم » و « الطفل الحلم » و « العروسة الحلم » - والقيمة طبعا ليست جديدة ، الجديد والأصيل هو « القصة - الحلم » ، « خبز الصغار » صياغة أخرى للحلم نفسه ؟

إعادة تخليق الواقع الحلمى فى داخل حلم الواقع ، درجتان من سلم الحلم تقضى أحدهما الى الأخرى فى الاتجاهين ، باحكام - « والعابرون » و « الغرياء يعوبون » ، و « اللعب خارج الدائرة » و « الآخرون » قصص وثيقة الصلات بعضها ببعض محورها رؤية الولد القروى للغرياء والآخرين والعابرين ، اقتحامات العالم الخارجى ، شخوص الحلم الآخر ، من الضفة الأخرى : الحرفيون الوافدون بأنواعهم انذين يحطون ليلة أو نياالى فى ساحة القرية أو يهجمون عليها أو يلعبون بها ، ليست هناك أدنى محاولة لتحديدهم وتشخيصهم أو حتى تسميتهم ، وليسوا قادمين من الذاكرة ، هم مانلون فى صياغة الوعى بهم « الآن » ، كما كانوا تماماً حاضرين فى الوعى « عندئذ » ، شرح انزمن قد التام ، بالكتابة ، بين الطفل والكاتب - ليست هذه طفولة الكتابة ، بل كتابة الطفولة .

ومن الممكن أن نسلك فى فلك متقارب النجوم قصصا مثل « الفارس وأنا فى غرفتى » وهى قصة فعل جنسى سيرىالى تراوده صورة جيفارا وزوج حمام فى فعل جنسى مواز ، فى حلم مضطرب ومتناثر المفردات وفى تهويم لا يستطيع هذا الكاتب على الأقل أن يعثر له على منطق داخلى متماسك - شاعرية هذا التهويم لا تلق على أرض ولا تحلق فى سماء ، هى معلقة ، غير متحققة - « القتال على السطح » (٨٧) ، أمثلة ثقيلة اليد فى العلاج ومضغوطة على نتوءاتها الاستعارية جدا ، الرؤية الفتنازية أو التخيلية أو الكابوسية خام وقظة جدا : رجل يقتل آخر على سطح قطار منطلق ، كل ركابه لا يعاون ، خوفاً وثقية ، اسقاطاتها - كما يجرى المصطلح المألوف - شديدة الوضوح - و « خادم بيت الله » (٨٣) ، قصة خادم المسجد الذى يسرق ميكروفون كلام الله ، تحت وطأة الحاجة ، مغزاها الاجتماعى قريب ، وإن كانت حية وفعالة ، وهى تقترب جدا من قصة « الرشيع » التى تنتهى بقتل متوقع يسقط فيه - كما فى حلم - رجل ليست عنده رحمة ولا احساس ، طاغية صغير مستعار ليعتل طغيانا أكبر ، ولكن هذه القصة تستند الى مادة كثف وأغنى من سابقتها ، وتقترب كثيرا من الوصول الى مقصدها .. ولا تبعد « الملك » كثيرا عن هذا الغفك ومقصدها اداة واضحة لسقوط الفتاة الريفية التى هى موضع الحلم ، تحت اقدام الكبار أصحاب السطوة والثروة وأهل المدينة الحديثة التى ضرب فى نخاعها الفساد ، هى قصة سقوط الحلم اذن .. و « الضيف » لتناول هذه القيمة نفسها مرتبطة بقيمة اقتحام الآخرين من المدينة لكى يهدموا سكينه القرية وسلامها الداخلى - « وقمر ونجوم » هى أيضا قصة افساد المدينة وسلطاتها لابن راعى الغنم الذى يتحول الى خائن يشى بالرجال الأقوياء أحباب الليل - نماذج ادهم الشرقاوى العتيدة - ويصبح شيخا للخفر فينار الرجال ولو دفعوا الثمن فادحا فى الأغلال الغلاظ - والغنائية هنا تخليق

فى دورة أخرى أعلى نغمة وأكثر انشاقا مما قبل ، ولكنها غنائية مجلجلة وخطابية
بأكثر من معنى . فالكاتب يلجأ الى ضمير المخاطب القرد ، لا للتعبير
ونفى الميودراما عن البوح بأسرار الذات ، بل للوصول الى بلاغية قد تهزم ذاتها
لقوط شاعريتها .

« ترنيمة للدار » حنين شاعرى للجندى الذى يهفو الى عالم الطفولة ،
ونجد فيها الحلم المركب فى تنعيم جديد .

« خطوة » ، قصة تخلق الطفل حتى تنقذه يد - كأنها قدرية - من تحت
خف جمل شامق ، هى قصة تشكل الحلم وصياغته حتى يستوى خلقا بينا ..
والإنسان - نفسه - قد أصبح هو الحلم .

« العانس والصبي » ، (٨٤) قصة الشبق الطفلى اذ يتحول الى شبق سوى ،
بعد اجتياز نيران المراهقة ، صيغة ريفية « للفراس وأنا » فى غرقتى ، وهنا
أيضا صورة للشيوخ الذى يهدد ، بسيفه ، الفعل الشبقى الطفلى المحبط . وهو ما
يحدث أيضا فى « يوم للود » ، ولكن الاحباط لا يتأتى من سطوة أبوية مباشرة ،
هذه قد حيدت - كما فى الحلم - واستحالت الى رموز وهنت قوتها . وتتراوح
الرواية بين ضمير الغائب وضمير المخاطب ، وتجلجل الخطابية ، كما تجلجل
دائما عندما يستخدم ضمير المخاطب ، ومن ثم تنكسر الصياغة الحلمية ويحتل
المقصد المباشر مقدمة المسرح ، فهنا خطاب مباشر غير متجه الى بطل القصة وحده
بل موجه الى القارئ مباشرة أيضا .

ولكن « قصة السجين » على خروجها تماما من الصياغة الحلمية ، وانتمائها
الى التقليدية ، تحقق فى اطار شروطها نجاحا مؤثرا حتى ولو كانت فى النهاية
هتاف تمرد واضح ومباشر ضد قهر واضح ومباشر .

من سلسلة قصص الموت قصتان لهما تفرد محسوس ، « الضحى والليل »
تجرى حول سرقة جثة من مقبرة حديثة واعادتها ، « وظل الموت » قصة الام -
العجوز التى مات رجلها وتعود بعد الأربعين الى بيتها فان بيوت اينائها
وبنائها ليست لها ، فكانها هى الام الاصل قد ماتت وعادت الى بيتها المقبرة .

فعالية هذه القصص هى فى تداخل الموت والحياة عن طريق تصورات او
رموز كلية ، فى رؤية شاملة خصيصتها الاولى - ربما - هى قبول الموت - وهو

الوجه الآخر الضروري لحلم الحياة نفسه باعتباره معطى مسلما به مأخوذاً على علاقته ليس مخوفاً ولا مرهوباً ولا حتى مما تتحدى عنه الحياة وتثأر عنه . الموت هنا تحتضنه الحياة ، يشاعته وقذارته ورعبه قد استنامت كلها وأصبحت - دون أن تفقد ضراوتها - وديعة ناعمة . الخصيصة الثانية - والترتبة على الأولى - بمطبق خفى ولكن متماسك - أن الأسلاف هنا لا يمثلون ضغطاً ولا قهراً . هم أيضاً مسلم بهم وفيهم وهم لا يدعو للراء ولكن بال تأكيد لا يستدعى الرهبة ولا التمرد ، وفي هذا جانب من الجوانب الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبو رية ويحيى الطاهر (الذى طالما نسب إليه) مهما كانت مشايبه الكتابية واقتراب لفات الجملة بين الكاتبين .

« التحاريق » قصة البحث عن رزق السمك فى التربة التى جففتها التحاريق، القوص باستماتة وفي وجه تكالب « العالم الآخر » ، بحثا عن حلم تحت الماء النزر الشحيح ، هى تنويع على نغمة الحلم الغنية ، الحركة البطيئة الساجية فى أنسياب الكتابة هى التى تكسبها إيقاعها الحلمى وتضئ لنا أدراكها فى سياقها الصحيح .

من فرائد عقد الكاتب قصة « حلم أبو عطية القديم » (ولنلاحظ أولا العنوان) والفخرانى الأب - أصل الوجود وماهيته - مع بنائه الثلاث العمياوات ، ينتظر مجيء الولد الذى لا يجيء ، بينما يعمل على الدولاب ليخلق كل يوم من فوهة النار « المتارد والأباريق والمواجير » . الحلم بالخلق الذى يجيء متضافر الوشائج بحلم الخلق الذى يتحقق ، وفوهة شبق الرجل التى تنطفئ ، ثم تعود تتوهج هى فوهة الآتون الذى تذهب خلائقه طعمة لجشع السوق ، ولكن يبقى منها دائما ما يقيم أود حياة عنيدة تطارد حلمها .. هذا أيضا فن عنيد ومتمكن يتتبع حلمه بناب وقدرك كبير من التحقق .



* نشرت هذه الدراسة ، مع تعديلات ، فى مجلة « فصول » ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، يوليو/سبتمبر ١٩٨٢ .

الهوامش :

يعتذر هذا الكاتب عن عدم عثوره على بعض تواريخ النشر .

✽ ابراهيم عبد المجيد :

- (١) الملحق الألبى ، الجمهورية ، ١٩٧٠/٥/٢ .
- (٢) اللواء البيروتية ١٩٨١ ؟
- (٣) الطليعة القاهرية ١٩٧٤ ؟
- (٤) الثورة السورية ١٩٧٧ ؟
- (٥) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢ .
- (٦) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٠ .
- (٧) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، تاريخ مبكر ؟
- (٨) المصير الديمقراطي ، بيروت ، ١٩٨١ ؟
- (٩) اللواء البيروتية ١٩٨١ ؟
- (١٠) الطليعة القاهرية ، ١٩٧٤ ؟
- (١١) الهلال القاهرية ، ١٩٧٧ ؟
- (١٢) الاداب البيروتية ، ١٩٧٧ ؟
- (١٣) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢ ؟

✽ جابر النبي الصلو :

- (١٤) المساء ١٩٧٦/١١/١٩ .
- (١٥) الفكر المعاصر ، العدد الثاني ، ١٩٨٠ .
- (١٦) النديم (بالأوقست غير دورية) العدد الثاني ١٩٨٢ .
- (١٧) الكراسى الثقافية غير دورية ، يونيو ١٩٧٩ .
- (١٨) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، (١٩٨٢ / ؟
- (١٩) المساء ١٩٧٠/١/٢٠ .
- (٢٠) المساء ١٩٧٢/١٢/٢٩ .
- (٢١) المساء ١٩٧٤/٢/١٥ .
- (٢٢) المساء ١٩٧٤/٨/٩ .
- (٢٣) المساء ١٩٧٦/٧/١٦ .
- (٢٤) المساء ١٩٧٧/٤/٨ .
- (٢٥) خطوة (بالأوقست غير دورية) العدد الاول ، ديسمبر ١٩٨٠ .
- (٢٦) البيان الكويتية (؟) .

✽ عبده جبير :

- (٢٧) المساء ١٩٦٩/٨/٢٠
- (٢٨) المساء ١٩٦٩/٩/٥
- (٢٩) المساء ١٩٦٩/٨/٨
- (٣٠) المساء ١٩٦٩/٧/٢٧ وأعيد نشرها فى الوعى العربى يناير ١٩٧٧
- (٣١) حوار مع عبده جبير أجراه كنعان فهد ، جريدة الثورة السورية (٩)
- (٣٢) دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٨
- (٣٣) الطليعة القاهرية ، أغسطس ١٩٧٤
- (٣٤) الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الأول ١٩٧٦
- (٣٥) الهلال القاهرية ، مارس ١٩٧٧
- (٣٦) الديمقراطية ، آذار ١٩٨١ ، الهلال القاهرية أغسطس ١٩٨٢
- (٣٧) الصباح البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠
- (٣٨) المسيرة البيروتية ١٩٨١ (٩)
- (٣٩) الكرمل ، بيروت ١٩٨٢ (٩)

✽ محسن يونس :

- (٤٠) أقلام (غير نورية بالافست) مميّاط ، يئون تاريخ
- (٤١) المساء ١٩٧٥/١٢/١٩ أعيد نشرها فى « الامثال »
- (٤١ب) المساء ١٩٧٦/٢/١٢ ، أعيد نشرها فى « الامثال »
- (٤٢) مجموعة « الامثال »
- (٤٣) مجموعة « الامثال »
- (٤٤) المساء ١٩٧٦/٢/١٢ ، أعيد نشرها فى الكراسى الثقافية يونيو ١٩٧٩
- (٤٥) المساء ١٩٧٦/٩/١٠
- (٤٦) المساء ١٩٧٦/٩/١٠
- (٤٧) الكراسى الثقافية مارس ١٩٨٠ ، أعيد نشرها فى مجموعة « الامثال »
- (٤٨) الثقافة الوطنية ، العدد الاول ، يناير ١٩٨٠
- (٤٩) المساء ١٩٧٥/١٢/١٩ أعيد نشرها فى مجموعة « الامثال »
- (٥٠) المساء ١٩٧٦/١٢/٣
- (٥١) كتابات (غير نورية بالافست) العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٩
- (٥٢) النديم (غير نورية بالافست) العدد الثانى ، ١٩٨٢

✽ محمد المخزنجى :

- (٥٥،٥٤،٥٣) نسخة خطية عند الكاتب
- (٥٦) مصرية (بالافست غير نورية) العدد الثانى
- (٥٧) مصرية (بالافست غير نورية) العدد الرابع

- (٥٨) « بشر الأفاص » مجموعة أقاصيص ، نسخة خطية عند الكاتب .
- (٥٩) الثقافة الوطنية (غير دورية) العدد الأول يناير ١٩٨٠ .
- ✽ محمود عوض عبد العال :
- (٦٠) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- (٦١) أقلام الصحوة ، الاسكندرية العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٦ .
- (٦٢) صفحة ٦٨ « الرجل الذى مر على مدينة » .
- (٦٣) صفحة ٧٨ « الرجل الذى مر على مدينة » .
- ✽ محمود الورداني :
- (٦٤) المساء (٩) .
- (٦٥) المساء ١٩٧٤/٤/٢٨ .
- (٦٦) نسخة خطية - يناير ١٩٧٠ .
- (٦٧) نسخة خطية - أغسطس ١٩٧٠ .
- (٦٨) نسخة خطية - يونيو ١٩٧١ .
- (٦٩) نسخة خطية - مارس ١٩٧٢ .
- (٧٠) البيان الكويتية (٩) كتبت فبراير ١٩٧٣ .
- (٧١) كتابات التقدم ، القاهرة (بالأوقست) يونيو ١٩٨٢ .
- (٧٢) المساء ١٩٧٦/٦/١١ ، وأعيد نشرها فى « أربع قصص قصيرة » .
- (٧٣) نسخة خطية - فبراير ١٩٧٤ .
- (٧٤) البيان الكويتية - سبتمبر ١٩٨١ .
- (٧٥) نسخة خطية - يناير ١٩٨١ .
- ✽ نيميل نعيم :
- (٧٦) جماعة الرواية الجديدة - القاهرة ، ١٩٧٧ (مكتبة منبولى) .
- (٧٧) خطوة (غير دورية ، بالأوقست) العدد الثانى ، مارس ١٩٨١ .
- (٧٨) المساء ١٩٧٧/٤/١ .
- (٧٩) صباح الخير (٩) .
- (٨٠) المساء ١٩٨١/٤/١٧ .
- (٨١) صباح الخير ١٩٨٢/٦/١٠ .
- وسائر القصص من نسخة خطية عند الكاتب .
- ✽ يوسف أبو ربه :
- (٨٢) المساء ١٩٧٦/١٢/٣ .
- (٨٣) الثقافة الوطنية (غير دورية) يناير ١٩٨٠ .
- (٨٤) خطوة ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٠ .
- وسائر قصصه غير منشورة - نسخة خطية عند الكاتب .

ابراهيم عيد المجيد
جار النبي الحلو
سحر توفيق
عبده جبير
محسن يونس
محمد المخزنجي
محمود عوض عبد العال
محمود الورداني
مرسي سلطان
نبيل نعيم
يوسف أبو ريه

إبراهيم عبد المجيد

الشجرة والعصافير

- ١ -

لا يزال اليوم الأول فى عيني « سالم » . الشمس تحتوى
السماء ، الفضاء الواسع ضيقه الجفاف . الأرض أجريها
الحسك . والملاحظ قال له أن لا يتحرك من هنا فعليه تزويد
القطارات بالمياه من الغراب .

لم يعرف ، ولا يزال ، لماذا سموا هذا الجهاز بالغراب .
ماسورة واسعة ترتفع عمودية لثلاثة أمتار فوق خزان تحت
الأرض ، تنحنى عند النهاية لمسافة متر لتتصل بخرطوم من
المشمع يتدلى طويلا الى اسفل . يأتى القطار يقف جوار
« الغراب » ، يدخل « العطشجى » طرف الخرطوم فى خزان
مياهه ، بينما يفتح سالم الصمام المركب فوق الماسورة لتندفع

ولد فى ديسمبر ١٩٤٦ بالاسكندرية - تخرج من كلية الآداب قسم
الفلسفة ، جامعة الاسكندرية فى ١٩٧٣ - نشرت قصصه فى العديد من
المجلات المصرية والعربية ، مثل الطليعة والهلال والآداب والثقافة العربية ،
يعمل بالثقافة الجماهيرية .

المياه من الخزان الارضى . لكن القطارات كانت لا تزيد عن اثنين أو ثلاثة كل يوم . لا يتكرر حضورها أبداً ولا يتكرر حضور أى سائق أو عطشجي أتى من قبل . حتى القطار الأسبوعي الذى ينقل المياه الى الخزان الارضى كان يأتى دائماً مختلفاً وبسائق وعطشجي مختلفين : وتحت السقيفة الهزيلة المكونة من ثلاثة ألواح من الخشب يتساءل « سالم » ويفكر لماذا لا يبادل « حسان » الحديث . انهما يتناصفان اليوم . يعمل كل منهما نهاراً أو ليلاً شهراً ثم يتبادلان ذلك . لكن حسان متجهم لا يلقي ولا يرد تحية الصباح أو المساء .

أدرك سالم أن الايام ستمضى لا معنى لها فغرس شجرة . كبرت فرأى معنى السنين . لكن ظل كل شيء حوله كما هو . الصك لا يرتفع أو يختفى . الغراب ركبه الصدا ولكنه لم يتزعزع . طريقا القطارات على جانبي الغراب يمتدان ساكنين الى الأفقين . السور البعيد الذى يفصل المنطقة عن المدينة لا ينهدم . الملاحظ اختفى ولا أحد يأتى ليتابع العمل . وسالم يعرف أن الدنيا أوسع مما حوله . أن القطارات تذهب ، لا بد ، الى القرى والمدن البعيدة . أن عمله هام فالقطارات بلا ماء تحترق . وكان ما يدهشه حقاً أن الشجرة التى صارت وريفه لم تجلب العصافير . الفضاء حوله واسع . وربما لا يوجد عصفور يستطيع الطيران هذه المسافة كلها ، لكن ما معنى شجرة بلا عصافير أو أعشاش ؟

وفى صباح خريفى وجد الشجرة مقطوعة من أسفل جذعها ، وساقطة فوق الأرض وقد تهشمت والتوت معظم أغصانها . انحدر قلبه ليسقط بين القضبان ويدوسه قطار ثقيل . ولأنه لم يجد « حسان » فى أنتظاره لم يشك فى أنه قد فعلها .

كانت الشجرة ، رغم أى شيء ، واحة خضراء فى فضاء بليد زهت كثيراً فى عينيه حين كانت تسقط فوقها أشعة الشمس وندى الصباح . رطب ظلها لحمه وعظامه . وكما ساعدته على احتمال النظر الى « الغراب » المتوحش . ولم يشأ أن يطول حزنه . غرس غصناً من أغصانها . أقام من أفرعها الباقية كوخاً ليتخلص

من السقيفة المضحكة ، وكان يوما عامرا بالعمل • أتت قطارات كثيرة سوداء تحمل معدات عسكرية ضخمة • حين سأل سائقا متريدا « ماذا جرى ؟ » أجابه بكلمة واحدة « الحروب » وأتى « حسان » فى المساء باسمها •

- لماذا قطعت الشجرة ؟

لا أحب العصافير •

- لكن العصافير لم تأت •

هكذا قال « سالم » الذى سرعان ما دهش لاجابة زميله ولنفسه أكثر •

- وما يدريك ؟ - قال حسان بلا مبالاة - أراه غرست شجرة جديدة •

قال سالم فى عزم وثبات •

- اذا قطعتها •• قطعتك •• وهذا الكوخ لا تدخله •

كان « حسان » ، الذى هو أقوى من « سالم » بارد الأعصاب • قال •

- حتى برغم السنوات الخمس التى مضت على صداقتنا •

انصرف سالم فى ضيق • كيف مضت سنوات خمس بسرعة هكذا ١٩

- ٢ -

فى غرفته الصغيرة فوق البيت المنخفض فكر « سالم » فى انه لم تقم علاقة بينه وبين أحد من السكان وكان قد استيقظ منذ عام على ضجة هائله • رأى بلدوزرات وعربات وعمالا يهدمون البيوت • وسكان المنطقة يحملون متاعهم ويركبون مركبات اصطفت فى طابور طويل • عرف أنه سيتم نقلهم الى الطرف

الآخر من المدينة • وأنه سيقام محل البيوت القديمة مصنع كبير للغزل • لكن أحدا لم يهدم البيت الذى يسكن فوقه • ظل وحيدا وسط الأطلال التى سرعان ما اختفت • اشتراها تجار بالنهار وسرقها لصوص بالليل • ولأن العمل يجرى بالمصنع ، لم ينقطع الضجيج بالليل ولا بالنهار • واستيقظ مرة أخرى فوجد المصنع قد أحيط بسور عال جعل البيت خلفه •

لم يعد ممكنا للسكان ، ولا له ، أن يروا غير السور : لم يعد ممكنا لأحد أن يراهم • ومنذ أيام فكر « سالم » أن يهجر العمل الذى يسرق الشهور والأيام • لكنه لاحظ فى عودته أن حجرات البيت صارت مغلقة بأقفال غليظة • واللييلة يفكر أن ينتقل ليعيش فى مكان آخر • قرر أن يعيش جوار الشجرة والغراب والعصافير ! لقد كبرت الشجرة الثانية وأقبلت عصافير كثيرة تقف فوق الغراب • جلب « سالم » أخشابا وجعل الكوخ أكثر اتساعا وقوة • لاحظ أن « حسان » يقيم كوخا أيضا • نقل أثاثه القليل الى الكوخ • فعل « حسان » مثله • قال « سالم » فى نفسه : قد يؤدى هذا الى صداقة حقيقية ! • لم يقدم « حسان » أكثر من تحية فى الصباح والمساء •

صار كل منهما يمضى نصف اليوم فى العمل ، والنصف الثانى داخل كوخه • قرر « سالم » أن يسقط « حسان » من الحساب • وإذا قطع الشجرة يقطعه بالفعل كما سبق وأن هدده يوما • وانصرف للعصافير التى تأتى الآن كل يوم • انه يفرق الأرض بالمياه • تشرب • تتقافز • تتقلب • ترقص •

لكنها لا تقف فوق الشجرة • تقف فقط فوق الغراب • اشترى لها حبويا من المدينة ينثرها فوق الأرض تلتقطها وتصوصو وتزهو • جرب أن يروضها • يشير إليها أن تصعد الى الغراب فتصعد • تهبط واحدة اثر أخرى فتفعل • تنصرف واحدة فاخرى فتتمثل • يفتح لها كفيه فتقف عليهما متواترة • وصار بعضها يقف فوق كتفيه ورأسه ، وفى المساء قبل أن يخرج « حسان » من كوخه تنصرف • • لم

يخش « سالم » عليها من « حسان » فهو - سالم - حين يعمل ليلا لا تجيء بالنهار . لكنها أيضا لم تكن تأتي الى « سالم » بالليل . كان يحلم بها وهو يقظ ، وأيضا في النوم . وحدثته كثيرا فقالت أن « حسان » يمضى نصف الليل الاول يللم ما تبقى من حبوب على الأرض ويأكله . . ويمضى نصف الليل الثانى يهز الشجرة لتسقط الأعشاش . . وتضحك العصافير لأنه لا توجد أعشاش بالشجرة . . ويتعذب سالم لأنه فشل فى أن يجعلها تعشش فوق الشجرة أو تقف فوق أغصانها ، وتكبر الشجرة فى عينيه حتى تملأ الفضاء الواسع ، ثم تعود تنكمش حتى تصبح عودا جافا هشاً وصوت العصافير يدغدغه فيضحك . . ويتقلب فى الفراش ! وكثيرا ما فكر سالم أن أحدا من السائقين أو العطشجية لم يندهش له حين يراه يعمل والعصافير فوق كتفيه ورأسه . ادرك أن القطارات صارت قليلة جدا . ربما يمر الاسبوع ولا يأتى غير قطارين أو ثلاثة . . وحين رأى قطارات خضراء كثيرة تمر دون أن تقف لتتزود بالمياه، ولا تنفث دخانا مثل القطارات السوداء ، قال فى نفسه أنهم لابد يتخلون عنه . لكن الملاحظ ظهر قادمًا من بعيد فبدأ طوق نجاه . . كان يعرج فى مشيته . وحين اقترب رأى سالم وجهه متغضنا ، وشعر رأسه الأبيض لا يخفيه « البيريه » الأسود .

— أخيرا عدت يا سيدى .

تلفت الملاحظ حوله .

— هل صرت تعيش هنا ؟

— أجل .

— الا تذهب الى المدينة ؟

— قليلا . . لشراء ما احتاجه فقط .

— تغيرت المدينة كثيرا .

لم يشعر سالم أن ذلك يعنيه فى شيء . كانت العصافير

تنتقل من كتفه الى كتفه الأخرى ومن رأسه الى أعلى الخراب
ولا تبدو دهشة على وجه الملاحظ الذى استطرد مبتسما :

- تهدم مصنع الغزل وبيتك القديم .. أقيمت مكانهما عمارات
وفنادق جديدة . « لابد أن سنوات كثيرة قد مرت حقا » هكذا
فكر سالم بينما سأل الملاحظ :

- أين حسان ؟

- لعله نائم فى كوخه .

- أما يزال يقطع الأشجار ؟

« هذا الشيطان يعرف كل شيء » -

- لقد صار العمل قليلا . أعرف ذلك . القطارات الخضراء
لا تعمل بالفحم ولا تحتاج الى ماء كثير . لكن لا تقلق ولا تبحر
المكان حتى أعود اليك ! .

- متى يا سيدى ؟

قال سالم ذلك وهو يشعر بنفسه وقد صار صغيرا جدا ، وبأنه
يسأل شيئا بعيدا ، بعيدا جدا لا يراه .

- ربما بعد عشر سنوات أخرى أو أكثر . ربما غدا .
لا تقلق .

ومد الملاحظ يده فأمسك عصفورا من فوق كتف سالم اليمنى
ليضعه على الكتف اليسرى . وانصرف تاركا سالم وحده فى
الفضاء . حين اختفى من المنطقة كانت العصافير قد صارت
جميعها تقف فوق الخراب . نزلت أحداها لتشرب فصرخ فيها
سالم . ذعرت . فتح لها كفه فطارت اليها قال فى ضيق :

- مضى وقت طويل أعلمكم فيه المحبة ؟

... -

- لماذا تنزلين دون اشارتى ؟

اشربى :

لكن العصفوره لم تشرب • طارت وخلفها العصافير •
انتشرت فى الفضاء فأحس سالم أن للكون جانبين ظالمين
يطبقان عليه • لكن القطار العجوز الأسود ، الذى ينفث الدخان
الكثيف الأبيض ، توقف ليتزود بالمياه •

« حين انتهت أول الحسب اختفى كثير من السائقين
والعطشجية صفار السن » • أخبره سائق عجوز أن كثيرين منهم
استدعوا الى الحرب • وأنهم ماتوا فى الصحراء تحت القنابل ،
أو تاهوا فى الرمال ، أو قتلهم البدو ، وأخذوا سلاحهم والماء •

كان القطار الأسود يجر عرياته محملة بالعتاد العسكرى
الثقيل • مرت بعده قطارات خضراء كثيرة تحمل عتادا عسكريا
ولا تقف • كانت هناك حرب أخرى •

- ٣ -

حين رأى سالم « حسان » واقفا والفأس بين يديه • والشرر
يطل من عينيه ، لاحظ اهتزاز ساقيه • صار حسان هزما • قرر
سالم أن يهاجمه • لقد ظل معظم ليلة أمس يسمع صوت ضربات
قوية ظننها الريح تطير القضبان • أو القطارات السوداء العجوز
تضرب الخضراء الفتية • وكعادته منذ طارت العصافير كان يسمع
صوت العصفورة التى نهرها وهى تقول انه لا يمكن لاحد أن
يقاوم العطش ، وأن الطيور تنسى كل شئ فى الفضاء الواسع ! •
لم يخطر بذهنه أن « حسان » يقطع الشجرة • لكنه وجد ساقيه
أكثر اهتزازا ! • اتجه الى الشجرة محزونا وجعل ينزع أوراقها
الكثيفة • قال حسان •

— ماذا تفعل ؟

— أريد الفروع • نجفها وتشعلها بالليل •

كان الفضاء حولهما أوسع من الأرض • الأرض أوسع من السماء • أحس كلاهما أنه لا بأس أن تكون السماء أرضا ، والأرض سماء ، فليس بالكون أحد • لكن حسان قطع غصنا قدمه الى سالم •

— قم واغرسه حتى يصير شجرة •

— لماذا قطعت الشجرة الثانية • ؟

قال حسان مبتسما :

— انها الخامسة وأنت تنسى ! •

كأن وجه الأرض أشد قتامة من اليوم الأول • ارتفعت أشجار الشوك وتضخمت • باتت القضبان خارجة عن أماكنها في أكثر من موقع • بدا الغراب الذي ينحنى عند الهامة ، ويتدلى منه خرطوم أجرب مهترئ • ، مثل « مقاتل قديم يلقي السلاح » ! • تناول سالم الغصن وغرسه وبالليل قال :

— هذا شتاء لا يرحم •

كان حسان ينفخ في النار الموقدة • لقد نقل متاعه الى كوخ سالم وصارا يعيشان معا • حين أفزعهما صوت ارتطام قوى قال حسان :

— لقد سقط الغراب • فقد تاكلت الماسورة وانكسرت • « حين انتهت الحرب الثانية اختفت القطارات السوداء تماما • لاحظ سالم أن الثقوب انتشرت في ماسورة الغراب • وكان حين يفتح الصمام ليشرب أو يغتسل تخرج المياه من الثقوب مثل النافورة • وصار قطار المياه الأسبوعي يأتي كل شهر ليملأ الخزان الأرضي ، ثم اختفى بدوره • حفر سالم بئرا لنفسه ليشرب منها • حفر حسان لنفسه بئرا أخرى • الآن يشربان من بئر واحدة • »

شرد سالم وفكر في اليوم الأول • ترى كم يكون عمره الآن • فاجاه حسان قائلا :

— الا تود العودة الى المدينة ؟ لقد تغيرت كثيرا •

قال سالم :

— قال الملاحظ ذلك منذ زمن •

قال حسان :

— لقد هدموا العمارات وأعادوا بناء مصنع الغزل ! •

جذب سالم أثمالا قديمة •• ووضعها خلف ظهره • فكر (كأنما كان المقصود فقط هدم بيتي القديم) •• قال حسان :

— أنهم يتحدثون عن حرب جديدة •

لم يعلق سالم • قال •

— هل ستقطع الشجرة الجديدة ؟

كان ما يزال يحلم بالعصافير • لقد سقط الغراب وربما اذا عادت تقف فوق الشجرة •

لكن الرياح كانت تصفر في الخارج • صوت الرعد يتعاقب كأنه جبل يسقط من فوق جبل • البرق يتسلل الكوخ بالرهبة • ووضع حسان براد الشاي فوق النار وهو يقول :

— لدينا حطب يكفيننا عاما آخر • ولا يجب أن نموت من البرد بأي حال •••

جار النبي الحلو

عيدان التيل الجافة

الرجل النحيل الخفيف ، يلبس صديريا أزرق فوق الجسد
المعاري ، والسروال المتسخ يصل حتى الركبتين والهواء بارد ،
مد شاربه المتهدل وشق طريقه حيث عيدان التيل ، العيدان
رشيقة ، الريح تمرق من خلالها صافرة •

رمشت عيناه فضرب الحشرة الصغيرة بيده اليسرى
المرسوم فوقها وشم لاسد بيده سيف محنى فوق الرأس •
انحدرت الشمس لتغيب وأصبحت مثل عيدان التيل مشمشية
اللون • والسحب الثقيلة لما تنزل تزحف ببطء نحو الشمس •

في الجوزة كانت الجمرة صغيرة وشديدة الاحمرار • أخذ
نفسا طويلا وأفرغ الدخان في وجه الجالسين •
تساءل :

من موليد المحلة الكبرى ١٩٤٧ - نشرت قصصه في المساء والبيان
الكويتية والطليعة الأدبية العراقية - صدرت له مجموعة بعنوان « هذا يوم
طيب للحياة » عن مطبوعات « أصوات » ١٩٨٢ - يعمل سكرتيرا لمدرسة
التجارة الثانوية بنين بالمحلة الكبرى •

— الجاموسة النهارده تجيب كام ؟

الخطوات مثقلة بالحزن فوق رطوبة الأرض السوداء • حاول
الاسراع وتخبّطت ككتفاه بعيدان التيل • واهتزت البذور الناشفه
فى الأعلى •

— التيل ده سور للقطن •

ولكن الرجل لا يملك ارضا لزراعة القطن ، الحوض الصغير
لا يسع غير الفجل ، والتيل • والطماطم •

فى السوق جلست بنت البنوت • كانت الشمس تلمع فى
وجهها ، وعيناها المكملتان تحدقان فى الشمس ، ثمرات الطماطم
الحمراء تلمع • وقال الرجل النحيل • انها ستكون زوجته
وام اولاده •

— طول ما هو داير بالحصان فى قلب العزبة ما حدش زارع
ولا خالع غيره •

لم تتم المرأة • اقسمت بالمصحف الشريف أن الله ييفرجها ،
وكانت خائفة أن ينفذ ما فى رأسه ويبيع الجاموسة ، نادته •
— أبو محمد •

كانت لا تريد فزع الأولاد • ضغطت عليه بصدرها الطرى •
— انت يا راجل •

غمر وجه البنت فاطمة عرق بارد • صرخت البنت دقيقة
العظام :

— حاموت • حاموت •

ركز الرجل على ركبته • قال مفزوعا :

— حطى صباك فى بقل •

ولت الحمامة البيضاء بجناحيها ، فتطاير خفيف الريش
وحطت فوق القرن •

فى الارض رطوبية الدنيا ، والشمس تنسحب مخلفة وراءها
الظلمة والبرد .. لم الصديرى الى جسده جيدا وانحرف يمين
حوض التيل ..

تمرغت فاطمة فوق الحصيرة الصفراء المتأكلة تغرز يديها
فى بطنها وتصرخ .. تتألم تتلوى كقطعة تموت .
والأم قالت :

- يارب .. يارب :

قال للحاج عمر :

- نازل السوق يوم الثلاث أبيع الجاموسة .

ابتسم الحاج عمر ، رد عليه .

- يا شيخ ارمى .. تكسب لك قرشين أجده .

والحاج عمر سيكسب قرشين أيضا . ناوله الجوزة ، وأخذ
الحاج يضمك بصوت عال ، بائنت أسنانه الصفراء المكسورة .
وكان الصديرى « الالاجا » يبرق فى الضوء الشحيح .

حين غاص فى التربة ومد ذراعه فى قلب الطين لم يجد
عيدان التيل .. ساخت روحه .. وأحس بالدوار .. ضاع كل
المحصول .

- أولاد الحرام .

لطمت الأم . وكان البكاء مرا ، شدت الطرحة السوداء على
رأسها بعقدة قوية ، ونام محمد منكشما تحت اللصاف ونامت
فاطمة على حجر الأم .

انفتح باب الزريبة بصعوبة لأنه يحف بالارض . فضربت
الجاموسة الطوالة برأسها ، فاحت رائحة الروث .

نامت القطة فى دفء الكانون . والبنات الصغيرة همدت ،
وقشر الليمون فوق الحصيرة ما يزال .

قال خالها بعد أن شرب الشاي ونفض جلبابه الصوف .

— نزلة برد ، سخنى لها شوية كمون •

أعطى الخال لأمها خمسة قروش ورقية جديدة •• قال بعد أن تخطى عتبة الباب :

— ابقى ثقلى هدومك •

كان شاربه الكث مخيفا تحت انفه الغليظ ، وأدارت البنت وجهها •

اقترب الكلب مقطوع الذيل من الرجل ، عيدان التيل الجافة عالية وقد آن خلعها لتخزين البذور •

نصف حوض التيل كان فى قلب المصرف حتى يعطن • وكان القمر يلمع كاذبا فى الليل •

تشتم الكلب الأرض ولف حول العشة المصنوعة من عيدان الذرة •• زر محمد عينيه ثم ابتسم •• هز الكلب أذنيه والتمعت عيناه فى عيني الصغيرة فاطمة •

نامت فاطمة على ظهرها ، جسدها النحيل يغوص فى كومة القش ، رينا فى السماء الواسعة • والجنة أيضا • عين الله حارسة ، والله يحب الغلبة ، ذات ليلة صيفية ، كانت تنام على ظهرها أيضا • فوق فخذ أبيها • كانت النجوم تشرق لامعة كالخرز ، قالت البنت الصغيرة •

— آبا •• السما مليانة « حم النيل » زى اللى فى جسمى •

محمد يلعب فى كومة الدريس وفاطمة تحديق فى « الخمسة وخميسة » على صدر الصغير •

قرن فلفل أخضر ، وقرن فلفل أحمر ، وكف بيضاء ، وسمكة زرقاء • كلها من البلاستيك وبدبوس مشبوك فى صدر الصغير محمد •

ظل الرجل يسعل ، واحمرت عيناه ، سحب جاره الجوزة
من يده وقام يسكب الماء الاصفر ، كان الاسد على ظهر يده باقدام
عديدة والسيف لم يكن حادا .

سهلت المهرة في الخارج . . انقبضت الوجوه . . قفز الحاج
عمر . تحسس جيب الباطو مسرعا فوجد قطعة الحشيش . زكى
افندى يمتطى المهرة ، وحذاؤه لامع . . مد يده للحاج عمر
وابتسم . عاد الحاج مسرعا . . قال الرجل النحيل :

- بدل ما تنزل السوق زكى افندى عايز الجاموسة .

صوت حوافر المهرة يقطع صمت الليل . . لا يسمع نقيق
الضفادع ، عاد المعلم . . شرب على أصابعه ، أدار مفتاح المذياع
وكانت الست تغنى « هل رأى الحب سكارى مثلنا » .

حين يموت الاطفال يدخلون الجنة ، لا يحاسبون ، لا يدخلون
البار . هم ملاك الرحمة .

فرحت الصغيرة . . نظف الرجل ما بين اسنانه بعود كبريت
صغير . . بصق الدم النازف ، قال :
- لازم نبيع الجاموسة .

الحمامة تطير من الشراعة نفسها الجريدى المعلق بالحيائط
خبطت المرأة على صدرها . .

سرق اولاد الزنا عيدان التيل ذهبت كل الحبال بكل
الامنيات .

ايام التيل تكون الحارة على امتدادها مصنعا صغيرا لصنع
الحبال . الشمس فى الحارة للضيقة بهجة ، والشاي متعة
حقيقية ، تضع النسوة التيل حول اعناقهن عقودا من التيل
الرمادى الجميل ورائحته العطرية هي ما يجلمون به ، اياى

الرجال المعروقة تجدل الحبال بلا توقف ، والعيال يلعبون بعيدان
التيل لعبة « الحمار والغيط » عيث بيده في التبن بالطواله ، التبن
الناعم . لون الذهب الخالص ، هوشت الجاموسة برأسها وكاد
قرنها المدبب يخرق عينه .

تمنى لو غطس في « البحر الكبير » وشدته جنينة وكتمت
انفاسه ، لبس البلغة في قدميه . . ذهب الى الزاوية ، صلى
العشاء واستغفر الله العظيم . ولست شفتاه ظهر يد الشيخ ،
وريت الشيخ الهاديء على رأسه المتسخة ، واشترى الليمون وهو
عائد الى الدار .

الوحشة تغمر الغيط ، لم تعد تحلق غريبان ولا حدآت ومات
أبو قردان . ملعون هذا « القوكسفين » .

انقض موسم الأرز ، وموسم القطن ، ، وأصبح النفر برخص
التراب ، لا أحد يحتاج اليه ، والمرأة تسوخ في الغيطان تجمع
الحشائش الخضراء ، ويعضا من عيدان الملوخية .

تحويشة العمر اشترى بها عجلة وفرح العيال . . في هذه
الليلة نامت في أحضانها أمراته وأحبته أكثر من يوم أن تزوجها . .
العجلة الصغيرة شديدة السمرة ، لها رموش جميلة ، ولها
حوافر دقيقة . وكانت تتفافز كالجدى ، ثم كبرت وصارت جاموسة
يحسدها العدو .

ضربت على صدرها :

- يا خرابي تبيع الجاموسة .

لطمت وأخذت تبكي ، وكانت تتمشط بين لحظة وأخرى .

- لو بعثها حاروح دار أبويا .

كانت تكذب عليه .. وكان يعرف .. الأب مات من سنوات
حين كانت فاطمة ابنة شهرين رضاعة ، والدار فى العزبة
البعيدة ، - تركب لها عربة كارو - والدار ضيقة بالاحوات
المتزوجين .. ولا تحمل دجاجة زائدة .

ملكها من شعرها الخشن .. لوى رقبتها .. لطمها .
اتسمت عيون العيال رعبا .. لكها فى جنبها ، فى بطنها ،
لو هى حامل لماتت فى يده .

اخذ يسبها بين لكمة واخرى ..
- يا بنت الكلب .

صرخت تستغيث بالجيران ، كان الطفلان يصرخان .
- والنهى يابا .. والنهى .

جرى الى الباب كالمدعور ، أنزل المزلاج مسرعا .. تخطى
الفأس المرمية ، هوت يده على صدغ المرأة .. هوت مرات عديدة ،
الوشم الأخضر رعب شديد ، وكانت للأسد عيون واسعة .
سال الدم ساخنا على وجه الام لعقته بلسانها .

- حاروح عند دار أبويا .. وحياة المصطفى لازم رايحة .
كان يلهث .. والجيران يدقون الباب بعنف .. سمع صوتا
من الخارج .
- يا راجل وحد الله .
جرت فاطمة فتحت الباب حطت الطمائية فى قلب البنت
والجيران شدوا الأب .

صرخت الأم :

- طلقنى ..

قال وهو لهث . حاضر ، ح خليك تشعنى ح الدور ، حاضر .
قال جارهم :

- خليك عاقل يا بو محمد ، مين يربى العيال .

الليل بلا نهاية • وبكاء دائم ، قالت البنت الصغيرة :

— حقه على يامه •

بكت بحرقة ، أبوها مات ، وامها ماتت •

النسوة سواد كئيب ، قال اخوها •

— انت فى رقبتي •

الترعة شريط مهمل على جانب الغزية ، شجرات الصفصاف

تحتضن الترعة العفنة ، وكان الخص بجانب الصفصاف وقطعة
الحشيش فى حجم الحمصة كنز فى يد الرجل النحيل •

لافت الحمامة البيضاء على ذكراها •• اقتربت منه •• بيضتان

دافنتان يرقد فوقهما الذكر •

الأم لفت ابتها فى حضنها من البرد •

مرق من بين العيدان ، هى غلبانة ايضا •

قال الحاج عمر •

— حربى الجاموسة •• ويعدين •• بصق الرجل •

ثم تصبح الجاموسة « عشر » ويكون لها جنين ، ثم عجل

صغير •• ولين •• وجبنة •• وفى العام القادم يكون التيل •

وتكون الحبال • لم الفلاحون محصول التيل •• كانت الناقة

العالية جبلا من التيل يقتحم الحارات • كل صاحب نصيب كان

يبيت على ناقة الحاج عمر •

— وانت حاندور تشحت ع الغيطان •

— يلعن خدمة الغيطان واللى يعشقها •

انكسرت البصلة الجمرء الكبيرة تحب — قبضة الرجل ،

قهقه الصغار — لم تبتسم الام • مال الرجل الى جذع شجرة

الكافور •• كان الطفل جنونا • وراح يلف سيجارة على مهل •

حين خلف حوض التيل وراءه • كانت الشمس قد غابت
وراء الأفق وضوؤها الأصفر يتناثر فى قلب السحب •

هللت البنت فرحة وبانت أسنانها الدقيقة •

— آيا •• آيا

قال :

— خليكى دفيانة •

ما تزال البنت ملفوفة بالحمل القديم •

الظلمة تكسو دور العزبة •• ولا تبين غير أشباح الكلاب ،
وأصوات الخفراء ، الهواء البارد يكمن بالداخل ، وهى جالسة
ملفوفة فى الهدوم القديمة ، أنفها مقورم كالدمل •

خطوات الاقدام الحافية تعرف طريق الحارات • محمد يدق
قدميه على صدر أبيه •• ويتشبث فى شعره الأكرت •• ويد البنت
فاطمة فى حضن الكف الناشفة ، الدافئة •

حين انفتح الباب • نزل محمد من فوق كتف الأب •• لم تقم
الأم •• قفزت الحمامة من فوق الأرض الى البنية الجديدة •

سألته الزوجة فى تردد وهممة :

— حاتروح السوق بكره ؟

تمدد بجوارها ، أحست أن الصديرى الأزرق بارد • ضمت
اليها •• بدأت الأنفاس تصنع دفئا يجرى فى كل العروق •

مرقت المهرة فى الحوارى ترج الهدوء ، وتثير الغبار ، ووقع
الحوافر يصنع صوتا مضطربا مقلقا •

• حين تلاحم الجسدان غمر الدفء الولد والبنت •• والتبن فى
لون الذهب • وعيدان التيل الجافة فى لون الأرض والسماء •
غير النجمات القليلة المتألقة •

سحر توفيق

البحث عن مقامة

فى ذلك المساء - وكما فى كل مساء - جاء ذلك الرجل
الابيض النحيل ، ذو الاصابع الغريبة ، جلس على نفس ذلك المقعد
الحجرى ، عيناه تحديقان فى نفس المكان ، حدقتا عينيه الرماديتين
تدوران فى حيز ضيق ، تتأملان نفس الشيء ، جلس متوحدا
شاردا .

فى اول مرة رآته يبادلها بضع كلمات قليلة جدا ، عن الموسيقى ،
بعم ذلك كان لا يراها ، ولا يبدو انه يعرفها ، ولا يبادلها كلمة
واحدة .

جاء سعيد :

قامت معه وغادرا المكان ، سارا قليلا وانحرفا الى الجسر ،
لا شيء هناك الا النهر ، وبعد قليل بدأ يتحدث ، تحدث عن أشياء
كثيرة ، عن أصدقائه وأمه وأبيه ، العمل والارهاق والوحدة

من مواليد القاهرة ١٩٥١ - تخرجت من قسم اللغة العربية بجامعة
الازهر ١٩٧٤ - نشرت قصصها فى عدد من المجلات العربية والمصرية .

والعالم • وعن الحب • قال لها انه يخبئها ، بعد أن قال لها جميع الأشياء انزولى والبداية • وكان ينظر اليها مستفهما ، وقال لما رآها لا تجيب : هل تقولين شيئا ؟

ولكن النهر كان وحده هناك ••

وقالت له حيثئذ ان الحديث في الحب هو من العبث الذي لا يجدى في ذلك الوقت •

وحدثته عن نفسها :

وقالت له ان أول علاقة لها برجل كانت سيئة جدا ، وكانت تعرف منذ اليوم الاول أنها ستنتهى ، ولكنها لم تقاوم ، حتى كان ذلك اليوم الذي تجملت فيه كل الأشياء المتركمة ، فى نفس ذلك اليوم ، انتهت كل شيء •

وقالت له : احببت رجلا فى ذات يوم ، وكان يحبني ، وكان كل شيء جميلا حقا ، وما كان هناك شيء يمكن ان يقطع الامر •

سألتها : ثم ماذا ؟

قالت : لا شيء •

قال : لماذا تركته ؟

قالت : لم اتركه •

قال : تركك هو ؟

قالت : ولا هذا ايضا •

قال : فما الذي حدث اذن ؟

قالت : لست ادري !

كانت قد انقبضت تماما ، أبطأت خطواتها وانقبضت يدها ••
سألتها فى خبث : أخيرا قالت انها تريد ان تعود •

كانت تجلس مع صديقاتها • كن يتحدثن عن عروس البحر التي ظهرت فى اليمن • كانت احداهن تصف ساقىها وركبتيها البارزتين ، وجسدها ورأسها التي تشبه السمكة ثم تحدثن عن الارواح والجان • وحكاياتهن الجديدة ، وآخر ما فعلوه •

قالت احداهن : انها علامات القيامة •

سارت فى بعض الطرقات ، وكانت شديدة الظلمة . فكرت لماذا لا تصدق هذه الحكايات •

قالت أن الموت لا يصدق ولكنه يحدث • لم تعرف ما هو الصديق ولكنها احست بالخوف من الظلام •

فى الصباح الباكر كانت تجلس على شاطئ النيل ، بين يديها كتاب ، جعلت تتذكر ايام الحب الاولى • كانت فتاة صغيرة وضعيفة ، وساذجة ، لكن كل شيء كان ممتعا وجميلا ، والحقيقة ان المسألة تبدو كمسألة الخبرة بمسالك الطرق ، فى البداية كانت تتوه كثيرا عندما تسير فى شوارع وسط القاهرة ، وتظل تلف وتدور حتى تخرج الى مكان تعرفه ، بعد ذلك عرفت شارعا واحدا وكانت تأتى من كل الشوارع اليه • بعد ذلك عرفت كل الشوارع ، عرفتھا تماما ، اليوم لا يوجد شارع جانبي ولا رئيسى لا تعرفه ، ولكنها كثيرا ما كانت تتمنى لو تتوه ، كان هذا شيئا جميلا جدا ، وممتعا ، وخاصة انها فقدته تماما ، فكرت فى عروس البحر وكانت تحيرها كثيرا ، جاء الرجل العجوز ، جلس وكان يبدو لها فى عالم آخر ، وأنه مضت ايام طوال منذ رآته لآخر مرة ، كانت عيناه صغيرتين ولونهما فاتحا ، وكانت عندما تتذكره لا تعرف اللون الحقيقي لعينييه ، وقررت فى نفسها انه فى يوم ما ستنبه الى المكان الذى يأتى منه ، كان يمسك فى يده بأوراق ، جعل قلب فيها ، حاولت أن تدقق النظر ولكنها لم تستطع أن تتبين شيئا •• مر وقت وهى ترقبه وترقب الزوارق وترى البرج والأندلس والسيارات على الجسر •

جاء سعيد ، جلسا صامتين ، بعد قليل قام الرجل المعجوز
من مكانه ، قامت واقفة ، سألها سعيد : الى أين ؟ توترت .
قات : هيا بنا نتمشى قليلا ..

تمشيا ..

قالت : احضرت لك بعض الحلوى .

بعد قليل بدأت تضحك وتمزج : وتسرع في سيرها أو تجرى ،
ثم تقف ، تتفرج على الناس والنهر والشجر ،

جلسا في مكان هادئ .

قال لها : ماذا بك ؟

قالت : لا شيء .

قالت بعد قليل من الوقت ، لا أعرف ، لا بد أن شيئاً ما
سيحدث ، وحينذاك ستتحدد كل الأشياء .

سارا متوترتين ، اوصلها ، ذهبت الى فراشها ونامت . في
تلك الليلة حلمت أنها تخرج سرا لتقابله ، ولكن امرأة ما أو رجلا
رآها ، حينئذ لم تدرك ما الذي تفعله ، ضربته بيدها على ظهره
فوقع ميتا ، شعرت بخوف شديد وندم وحيرة ، اختبأت في حفرة
لكيلا يكتشفها احد ، لكنهم وجدوها واخذوها في سيارة مقفلة ،
كانت السيارة تنطلق بسرعة وهي تفكر ، لماذا حدث ذلك ، وما
اسبابه الحقيقية ، فلا تجد ، والآن اما انها تشنق أو تسجن ،
وكلاهما امر عجزت عن استيعاب امكانية احتماله ، احست بانها
مظلومة ظلما لاحد له ، وبأنها لم تذنب .

اخيرا استيقظت ، كانت تحس بأشياء كثيرة تحترق ، نزلت
الى الشارع وهي لا تدري ماذا تفعل ، تخيلت انها لو رآته الآن
فستلقى بنفسها في حضنه وتظل تبكي وهو يربت على ظهرها
ويعرف كل الاشياء ولا يسألها ولا يلومها .

ذهبت الى ميدان التحرير ، صعدت درجات « الكوبرى » ،
ظلت تدور فوقه عدة مرات ، احسست بالتعب ، وخيل اليها ان
تجلس على درجات السلم . نزلت وسارت الى الكورنيش ، كان
الرجل العجوز جالسا ، كان يقرأ فى كتاب صغير ، تمننت ان
تجلس الى جواره وتقرأ معه ، تمننت ان يقرأ لها بصوت هادىء
وحنون وهى تستمع اليه وتنظر الى الماء ولا تتكلم . بعد وقت
قام ، سارت خلفه ، ركب الاتوبيس ، فركبت مثله . نزل فى احدى
المحطات ، فنزلت خلفه ، سار عابرا الميدان ودلف الى شارع
ضيق ثم دخل فى منطقة لم تذهب اليها من قبل ، مليئة بالحارات
والشوارع الضيقة المزدحمة . . اخيرا وصل الى بيت قديم أصفر
باهت اللون ، دخل من باب نزل اليه بضع درجات ، وكان المدخل
مليئا بالظلام . ظلت تنتظر لفترة الى المدخل المظلم ، ثم دارت
لترجع ، ووجدت نفسها قد نسيت الطريق الذى أتت منه ، ظلت
تلف وتدور فى الحارات والأزقة حتى انتهت الى الميدان .

تنفست بملء رئتيها ، ونظرت الى السماء المتسعة والنور
الذى يملأ الميدان ساعة الظهيرة ، سارت بنشاط ، تمشيت وهى
تبتسم لكل الاشياء والناس ، نظرت الى الساعة . كان موعد
سعيد يقترب ، ووجدت ان الامر ليس مهما جدا ، وقفت فى مكان
مزدحم وهى تتفادى الشمس بعينيها ، فى ذلك الوقت كانت
الساعة تدق دقاتها المنتظمة ، وكانت تحاول ان تتذكر ملامح الرجل
العجوز ، وبذلت فى ذلك مجهودا كبيرا ، ولكنها لم تستطع .

الوداع : تاج من العشب

كان على أن أرحل في الصباح ، في نحو العاشرة تقريبا ،
لا أعرف . ربما تأخر القطار كالعادة . يراودني شعور بالانطلاق
في الصباح المبكر ، لكن لسوء الحظ ، سيرحل القطار في نحو
العاشرة .

ها هي ذي الأصوات تأتي . صياح الديكة . ثم أصوات
الحمير والماشية ، ومن كل صوب تأتي لتقطع سكون الليل .
الضوء يدخل من النافذة شيئا فشيئا ، ثم أصوات أقدام .

« أصبح يا ابني . افطر . »

لا أعرف ماذا أقول : انها السادسة وربما الخامسة من
صباح يوم الرحيل . لكن لا بد من التحرك من تحت الغطاء .
الانصياح بالكامل لما تريد . ماذا يمكنني أن أقول في صباح يوم
كهذا ؟ الصداق يكاد يتفجر برأسي . كانت أحلاما مزعجة طوال
الليل . بضع غفوات قليلة . ثم ذلك الكابوس . الحلبة باللبن ،
والشاي ، و . . رائحة فمي قاتلة . أين الشبشب . صوت أختي

ولد في ١٩٥١ - صدر له « فارس على حصان من خشب » عن دار
الثقافة الجديدة ١٩٧٨ ، ورواية « تحريك القلب » عن دار « ألف باء »
١٩٨٢ - مراسل ثقافي لعدد من الصحف والمجلات العربية .

فى الداخل • هل ستكون الرحلة ممتعة ؟ وددت لو جلست بجوار النافذة وتركت نفسى تسرح فى الأرض الفراغ: الحقول ، وتلك الكائنات الصغيرة التى تبدو من بعيد • تزحف على شريط الخضرة النحيل • أو فى الأفق • آه • تلك الطيور •

« هل سترحل غدا ؟ • هل جهزت كل شىء ؟ هل أنت على استعداد ؟ » كان هذا أبى • أمس مساء بينما مر على كعاهته القاتلة • فاجأتى فى حجرتى أقلب فى الأوراق ؟

« لماذا لم تذهب وتسلم على الجميع • يجب ألا تنسى ذلك دائما » •

لقد أجلت ذلك ثلاث أيام متتالية • ولكن على أن أفعل الآن • سأبدأ بعمتى ثم جدتى فبيت أعمامى ثم الجيران • سيكون الجميع فى وداعى وسيحتفلون بذلك • ولابد أن أحدهم سيبكى • آه • أنها سلوى من ستفعل • ألم تكن تعرف أننى سأرحل يوما • وأننى ربما لن أعود بعد قليل • ألم تكن تدرك أنه مجرد عبث • أنها تأخذ الأمور بجدية قاتلة •

« ألم تتناول طعامك حتى الآن ؟ لقد برد • ألا تريد أن تتحرك » ؟

قمت وفتحت المذاياع الخشبية القديم فبدأ يرتل القرآن • انه صوت عذب • أين الشبشب ؟ •

لقد تعبت بالفعل وأنا أبحث • انقصم ظهرى وكدت أشعر بالاغماء • لكننى أخيرا - كالعادة - وجدته •

فتحت النافذة فدخلت نسيمات رطبة باردة أشاعت البهجة فى كيانى • لكننى شعرت بالبرد فلم أبقى طويلا أمام النافذة •

لو سقط الضوء على السرير النحاسى العالى ، هذا المغطى
بالستائر الباهتة ، لأصبح المكان كاللحم • لكنه من نوع يوحى
بالأكفان •

لم استطع فعل شيء فى الحمام • غير أنى لعبت بأصابعى
فى أناء الماء • وعدت وغسلت وجهى بالماء الساقع • وجففته ولم
أستطع فعل شيء آخر • فعدت الى مكانى من السرير ، وغطيت
نصفى باللحاف الأجرب ، وأخذت أرشف الحلبة باللبن ثم أعقبتها
بالشاي ودخنت سيجارة •

الوقت يزحف من بين عيني والأصوات تتزايد
« يا ولد انت رايح تجيب قول » •

« لا • أنا رايح أجيب لين من أم محمد » •

« أنا رايحة أجيب قول • يا حسنى • حسنى » •

يوشوشان بعضهما البعض • خلف النافذة يحدث شيء ما •
يتلاشى الصوت • طعم السيجارة فى حلقى كالملح • بدأت
الطيور على الشجرة تزغرد • سيبدأ النقاش الأول الساخن
فى طرف اليوم القصى • مرة كاد أبى يجن من أصوات العصفير
الغزيرة فى الشجرة التى أمام البيت •

وددت لو فعلت شيئاً ما فى هذا الوقت العصيب • لأخرج •
هل أخرج ؟

مجرد أن مر على أبى ألقى بـتعاليمه « يجب أن تذهب
لجدتك » • مرة أخرى • ثم « خذ هذه النقود • مر على الدكان »

يحدثنى بصوته الأبح المتعب وعيناه المحدثتان ناحيتى الغائرتان
فى محجريهما تصويبان نحوى هذه السهام القاتلة ٠٠ لماذا ؟؟

أخذت فى ارتداء ملايسى ٠٠ كان البنطلون ضيقا كالجحيم ،
والجورب مثقوبا ٠ وبدأ الصداغ وما يشبه نوبة من الصرع ٠

ثلاث مجلات لا يجب أن أنساها ٠٠ ربما قراتها واحدة وراء
الأخرى ٠ اننى ، حتى ، لم أعد أحسن اختيار ما سأفعله فى
القطار ٠ ربما أنصت لصوت ماكنته الرتيب ٠ ربما تعجلت الأمر
وتفرست فى وجوه المسافرين ٠ هل ستقابلنى تلك الفتاة البلهاء؟

» صباح الخير ياقلّة » ٠

» صباحه ، حتمشى النهاردة ؟ » ٠

» آه » ٠

» طيب » ٠

» طيب ايه ياقلّة ؟ » ٠

مايال وجهها متعب وعليه مسحة من الحناء ؟ هذه الحيوانة
الصغيرة أختى ٠٠ ربما هى الوحيدة التى أن عدت سأعود لأتكلّم
معا قليلا ٠ اننى متقاتل ٠ هل أعرف ما الذى يحدث ؟ ودقات من
قادوم بحجم الجبل تحدث صوتا مجلجلا فى الفراغ ٠ وددت لو
انطلقت وحددت نفسى بأشياء مريحة ومبهجة وفى فراغ لا محدود
ووحدة قاتلة ٠

» ستنخرط فى الحياة يا أبا زيد ٠٠ فحذار » ٠

كان هذا صوت عمى سليمان الطيب • لكنه لم يتكلم كثيرا •
لم يبيع بكل أسرارہ • أتوقع أن يموت وأنا غائب • وهكذا حدثنى
بميينه •

• جاءت الفكرة فنفذتها على الفور •
• قلت لأذهب وأتجول فى الأسواق •

الشمس تهبط من الشرق • والأولاد يحملون الآنية فى نهاية
الطريق • وأنا أئسل فى الحارة تحت النوافذ قبل أن تفتح •
أريد أن أستمر وأواصل الاستمرار •

• « جاءتنا مدرسة جديدة حلوة » •

• « انها غبية وأنا أعرف جغرافيا أحسن منها » •

• « يا ولد سأقول لها • وأنت قدر وغير مهذب » •

من خلفى تأتى تلك الأصوات الجريئة •• لم أعد أستطيع أن
أقول رأيا بعد أن غادرت كل شيء ، وهو غادرنى أيضا •• تركنى
التاذ بصبرى النافذ •

الدكاكين مازالت مغلقة « منيوس بطريوس يقال الأمانة »
« عبد الوهاب سليم يقال الاخلاص » « طرشجى الحلوة » « الى
آخره • لقد حفظت هذه اللافتات من كثرة قراءتى لها • قرأتها
كثيرا • حتى تضايقت من نفسى مرات كثيرة • اننى أركض •
هل أخفف من مشيى ؟

السوق المسقوف لا يزال مغلقا • ممتدا ومظلما • الريح
التي تمر داخله تحكى حكاية البيع والشراء وهى تحف بالخرق

الدلاة من السقف العالى الممتد ومن أطراف أبواب الدكاكين
الخشبية • وهى كما قالوا حكاية مرهقة • تجعل البعض حزيناً
وبعض فرحاً • كما يحدث فى الحياة دائماً • ثم شارع البحر •
أشجار الكازورينا تنبىء بالزهور • كيف ولماذا ؟

انها حكاية غريبة لهذه المدينة التى ساغاسرها خلال ساعات •
« قل لى من فضلك • كم مضى الوقت على رحيل القطار ؟ » لقد
سمعت هذا السؤال مراراً وتكراراً على المحطة الخشبية حيث
كنا أنا وكمال وممدوح وصلاح والآخرين نذهب كل مساء نتمشى
على البحر ، ثم نعب الكوبرى ونحن نديخن ونتحدث ، ثم نتمشى
بين أشجار المستعمرة الى المحطة • ولم نكن مسافرين أو أى شىء ،
فقط كنا نذهب لنشهد السائحات فى القطارات الغادية والذاهبة •
وكنا نحلم • كان هذا وقت الأحلام الذى مضى •

الآن على أن أعود أطرق باب جدتى •

• « صباح الخير يا نبوية ؟ » •

• « مين ؟ » •

• « صباح الخير • جدتى هنا » •

• « جدتك هنا ؟ أه • هنا » •

كانت تجلس على كنبها الخشبية ذات القوائم المتواصلة
بالأخشاب • فى الردهة الواسعة على فروعها الغزيرة • تمسك فى
يدها بالشيشة • لم تشعر بى حتى استكتفها • رفعت عينها
بدهشة •

« مين ؟ أبو زيد ؟ » •

« أيوه يا ستي • أنا مسافر » •

« ايه » •

« أنا مسافر » •

« مسافر لتعمل » •

« آه » •

« كنت دائما أقول لأبيك أن يسافر ويعمل هناك وقتنا ويعود
لكنه لم يفعل • أنت ولد طيب » •

جلست معها بضع لحظات وأنا أتملى الأشياء من حولنا •
الدف المعلق على الحائط والسبح والمفاتيح • الحمام الذي يتقافز
فوق السقالات • والكلية البنية • ثم نبوية التي تقبع بجوار
النار وتقلبها وتعد الشيشة • والصمت الذي يملأ أرجاء البيت
بصوت خافت يحكى مشاعر كالريح الخافتة •

ثم انطلقت خارجا وأنا أتقافز السلم محاولا أن أستعيد
لحظات الماضي ، عندما كنت أتقافز وكان لذلك فرح •

ورضعت يدي على مطرقة باب عمتي • وضربت بها بنفس
الأنغمة الغنائية التي تعلمتها من ابنها المدرس •• حتى أطلت من
أعلى وقالت :

« أيوه طيب » •

وجاءت وهي تردد أغنية كالنحيب تقولها لى كلما زرتها ،
لكنها أضافت لها بيتا مكسورا ينبىء بالرحيل •

• سترحل وتغادرنا • سترحل •

قلت : « آه » •

لكننى شعرت بأن شيئا ما يتحرك • لم تكن كجدى الجالسة على الفروة • لا • كان هناك شيء ما عجزت عن تفسيره • فقبلتنى كثيرا جدا حتى شعرت بالبلل يملأ وجهى ورائحتها علفت بى • • وانطلقت عائدا الى بيت أعمامى •

هناك ، يجب أن ترتفع على أكوام من التراب المدكوك ثم تهبط الشوارع الضيقة القذرة ، ثم تدور وتمشى حتى تأتى المكان المغطى بأشجار النخيل ، وهناك تحت النخيل ، بجوار الساقية القديمة ، حيث تجد ولدا وحيدا يغنى بصوت مجروح خلف البقرة ، وبين لحظة وأخرى يأتى أحدهم بحمار أو بقرة ، يدعها تشرب ثم يمضى فى صمت ، هناك بيت أعمامى الكبير الخلوى •

كم مرة جلست على جذع الشجرة النائم بجوار الباب الخشبي الكبير ؟ •

هناك يجب أن تمسك بحجر وتدق الباب •

بين المر البعيد المنتهى بالساحة ، حيث تجلس النسوة ، يستغرق منك وقتا لتقطعه ، وأعمامى دائما هناك فى الجانب الآخر من الحوش يمشون بين البهائم أو يقلبون الغلال فى ساحة الحوش تحت النخلة العالية •

حاولت كثيرا جدا ومرارا أن أتسلق تلك النخلة ، وبقي هذا حلما معلقا على طرفها المتدلى فى السحب •

جاء الرد من زوجة عمى كمال ضعيفا ومكسورا من حوافه •

ما أن رأتني حتى لمت طرحتها خلفها وقالت شيئا عن اننى
أجىء لأرحل • ومشيت أمامها فى المر تحكى تلك الحكاية :

تدق الطبول للآباء والأمهات ، وترتل الآيات وتبنى البيوت •
تكاد قدماى تقفا •

•• ثم تسيل الدماء على الفارش ، وتضج الفتيات • ثم تبدأ
دقات المغالق الرتيبة من صباح الى مساء كل يوم • يأتى الليل
ويعقبه النهار فتكبر البطون وتتوجع الأجناد • ثم الصرخات
التي كالنار • ثم الدم والألم فغناء الليل وهزات السرير والسهر
ثم الغسيل والنشير والحمامات • ثم نرحل ؟

« عمك هناك فى الحوش » •

زوجة عمى عبد الفتاح تقابلنى فى الطريق ، وتميل وهى تمد
يدها الخشنة الى وتحديث صوتا كالنباح المقتول ثم تنسحب
مراجعة بخطوات بقرة ولود •

أرفع السقالة الصغيرة من خلف الباب • عمى كمال يجلس
فى سرواله الأبيض المتشح بالأقذار • يمسك بين يديه المتخل
قابعا ينخل التبغ يأخذ من كوم على يمينه ، ويضع فى كوم على
شماله • زوجة عمى عبادى فى نهاية الحوش تحت المظلة كالظل
النحيل تقف بجوار الجاموسة تنقل بيدها شيئا •

« اهلا » صوت عمى كمال • وعمى محمد يرفع على ظهر
عمى عبادى كيسا كبيرا مليئا بالحب •

اجلس بجوار عمى كمال • « تعال من بحرى » الريح تاتى
من الشمال وتمضى الى الجنوب فحذار دائما من قش التبغ

المتطائر ، وسيكون موقعك خطأ إذا جلست عكس الريح • ووددت
- لا أعرف لم - لو هبت الريح بالعشب وحطته على شعر رأسي ،
ومضيت به خلال الرحلة • تاجا من العشب • سلمت على عمر
« محمد » فشد على يدي وابتمس • وكنت أعرف أنه يحذرني من
أخيه الأكبر ، الجالس يهز المنخل •

« أنت ذاهب و • • عليك أن تظل قابعا في مكانك وهو يدير
ماكينه فمه الخشبية ، ويطلع بالكلمات القديمة التي لها طعم الطوب
الأحمر • تتأمل الحبال المعلقة أو أرجل الماشية أو تلك الحمامات
المتسلقة للمظلة المعمولة من العشب • الأعشاش للحمام والعصافير
الصغيرة الضعيفة ، أو ذيول الماشية التي تتحرك أمام المخلول • •
أخذ عمي « عبادي » ينثر من على رأسه العشب وهو ينفخ طاقيته
بيده الأخرى • • له صدر كالدرع الأسود المدجج بالسامير وكان
دائما يثير الرهبة •

« هذا شاب خطر » فمد يده الى وصافعني بحركة من يد
كابوس في يد طفل • الأشياء الحية التي أتابعها من حولي • تكاد
تنفذ داخلي • • عندها سوف ينشق الجرج •

جاءت زوجة عمي « كمال » وهي تتمتم بالحكاية • • في يدها
صينية عليها أربعة أكواب وأبريق نحاسي ، وهي صينية نحاسية
لامعة •

أتناول • وتمر على الرجال ، ويتناولون ، وأكون في حالة
من التناول فأرشف الشاي وأذكر الوقت وأسلم عليهم واحدا
واحدا وأنا لا أكاد أفتح عيني وأرجل يقابلني الأولاد في الطريق
فأعطي لكل واحد منهم قرشا وأشد على أيديهم الصغيرة ثم
أرجل • أعود الى المرتفعات وأدور في المنحنى الأول والثاني

والثالث وأطلع ثم أهبط حتى أصبح هناك • حيث الجيران حول
ألبيت بينهم أمى على وجهها لمة خاطفة •

أمشى وهناك رعشة • بالضبط فى ركبتى • تقترب النسوة
المتشحات بالسواد حتى يحصرننى بينهن فأشتم رائحة الملابس
المعفرة بالتراب الأسود • والوجوه الصفراء تتحرك ، وأيد
كثيرة • أقف ؟ هل أقف ؟ •

أولاد أعمامى الكبار يجلسون فى الحجرة • يتحدثون عن
نفس الأمر • أحدهم يسمك بسيجارة فأخذها منه ، وأجذب نفسا
طويلا ثم أعيدها •

العربة الحنطور فى الخارج • يحملون حقيبتى والقفص ،
« الى أين أنا ذاهب ؟ » أجلس على الجلد المريح ، ويجلسون هم
على الجانبين ويمضى السائق يهز سرور الخيل النحيلة ، ويطرقع
بالكرباج ، ويدور ويرتفع على الأكوام ثم يأتى السوق وهناك
يقف •

أبى جالس على كنبته أمام دكانه بجواره عم سليم • يتكىء
كل منهما على عصاه • يحدثان فى الأرض • أهبط فياخذنى عم
سليم بين يديه فى حركة مفتعلة ، واسلم على عم «بطرس الحلاق»
ومن يخلقون فى دكانه ، وأبى • ثم أركب وحولى الشبان الطافحة
من تحت آباطهم رائحة العرق •

شارع البحر • الماء اللامع تحت الشمس •

الأشجار القائمة على الشاطئ •

• الطريق الطويل الرفيق •

• الكوبرى الحجرى •

• ضربات أقدام الخيل الرتيبة •

• رائحة الهواء المحملة بالمسك •

• أشعل سيجارة ويشعل الشباب سجائر •

ثم تمضى بين حدائق البرتقال قليلا • الأصفر المتناثر الأخضر
المساحات الممتدة • والشمس والنعاس •

• ثم أستيظف فأجدنى على رصيف المحطة الانجليزية الخشبية •

• يأتى القطار ، ثم يمضى بى القطار •

• وأحط أشيائى على الرف وأجلس بجوار النافذة •

• ثم ينسحب والأيدى من النافذة وتغيب المحطة الخشبية
الانجليزية • وتبدأ العقول •

الوجوه المكتظة فى العربة ، والوجوه التى هناك تنسحب
وتراجع حيث يركض فأتنفس قليلا ، وأخرج سيجارة وأشعلها
وانفت الدخان وأتفرس فى وجه الشاب الغريب الجالس أمامى
الحليق الرأس • جندى فى ملابس مدنية • ذاهب الى القتال هو
والحقول تمتد وتنحسر خلف الجبال ثم تأتى الطيور كنقاط الماء
المساقطة أفقيا وتنقطع الصور المتتالية بالأعمدة والأسلاك فأرى
هناك الماشية على الجسر وخلفها الرجل على الحمار وتاج العشب

على رأس عمى ورائحة الروث والحبال المعلقة على الحائط
وأكوام التراب المرتفعة والمنحنيات والعريّة والجياذ ووجوه
النسوة وجلابيبهن السوداء التى تلفنى ووجه أختى الصغير
من أسفل والدقات الطويلة على الدفوف والتراثيل وصوت
الميكروفون والدكك المفروشة والسجائر والطعام والخراف
والماعز تحت النخيل وصمت المزارع والبقر النائم فى الحوش
وزوجة عمى واقفة والنخل والسرير النحاسى والحلبة باللبن
والاطفال والمدرسة الشابة والهلل والقمر والعروس فى الكوشة
والحناء والزغاريد والنسوة الراقصات وطلقات الرصاص وصياح
الرجال والعروس والأيدى المتشابكة والصناديق الجديدة ويمد
يده ويرفع الطرحة وتشيح بوجهها عنه ويتعري ويعريها ويدس فى
يدها الصرة وتضحك ويمد يده الى شعرها ويفك الخصلات الطويلة
وتميل ويميل ويقبلها وتغمض وتغيب ويندفع وتتأوه ويدس السكين
وتصرخ وتصرخ ويشعر بالدم وترتجف وترتجف وترتجف وترتجف
ويرفع جسده والمنديل والدم والحمامة والحناء والنقود وصوانى
الشعرية والصباحات والذهاب والعودة والعمل والبقر والخراف
والحمل والتوجع والأيام والشهور والألم والصرخات والطفل
والعمل والحقول وأعمدة التليفون والزروع والدقات ونفسك نفسك
نفسك نفسك نفسك نفسك ووجه الجندى وأعمدة التليفون
والمزارع والحقول والماشية والعريّة الحنطور والمحطة والجيران
وسلوى تأتى مندفعة من بينهن فتعلق بى فتتجمد أُمى وتصرخ
أختى « ما الذى جرى ؟ » وتفزع النسوة ويتراجعن للخلف
لكنها تتعلق وتميل وتميل حتى تختفى .

« كيف حالك • هل أنت جندى ؟ »

« نعم أنا جندى من سلاح الفرسان • قاتلت مرتين »

أما أنا فذهاب للعمل للمرة الأولى ولم أفكر فى الأمر • واثق
ولابد جندى من سلاح الفرسان قاتل مرتين على فرسه • لكن

كيف يكون الأمر ؟ لابد أن مشاعرك وأنت خارج من الحرب
مختلفة • ماذا كانت أذن مشاعرك وأنت داخل الحرب ؟ •

كان قد أخذ يتطلع الى ولابد أنه لمحنى أكلمه فانسحبت الى
ركنى مرة أخرى وأخذت أتطلع من النافذة •

أختى فلة جاءت الى وجلست بجوارى • كانت تبدو أكثر
نحولا من قبل • • وكانت تتحدث حديثا متقلعا • وكنت أريدها
أن تتحدث فأخذت أحدثها وتحدثنى حتى توقف القطار •

الدهس مسكفر

ركب الولد زغلول حمارهم وأوقع الجدة أمونه • وحمارهم هذا ما أن يضع نفسه فوق ظهره ويلكزه في جانبيه حتى يطير • الولد زغلول يعشق أن يطير وحينما يطير يضحك ولكنه بينما يطير ويضحك ظهرت الجدة أمونة أم العيادة كأنها برزت من تحت الأرض ودخل الحمار برأسه في صدرها وألقاها على ظهرها ورفعت ساقيهما إلى أعلى وداس الحمار برجليه في بطنها وصرخت والولد زغلول قطع ضحكته وقمه مقبوض ، يفيض بعدم الرضا ولكن الحمار لم يقف ، وحينما ذهب إلى البيت ، ربط الحمار في تعريشة الفرن ، ودخل إلى المندرة القبلية دون أن يقول لأحد ، ولكن رجال عائلة العيادة فتحوا باب بيت صبيح أبي الولد ، ودخلوا الحوش ، و « سبيلة » المرأة خافت وصرخت وسألها رجل عن ولدها ، وهي لم تقهم •• ولكن الأصوات تدخلت وعرفت أن الجدة أمونة دهست ، وهي حزنت وانتهرت نفسها ، ولم تصدق أن تصاب جدة العيادة بأي أذى وبانت لهفتها •• سألت • كيف حال الجدة ولكنهم

ولد في ١٩٤٨ - حصل على دبلوم خاص في تعليم المعوقين - نشر له له « الأمثال » مجموعة قصصية •

كانوا يكثرون وعيونهم كأنها تطق. شرار ، وأنوفهم يخرج منها الزفير لافحا ، وبعضهم يحمل الشماريخ ، وصرخت حين رأتهم يضربون أبواب النادر بأقدامهم ، ويفتشون فيها وحين ذهبوا الى المندرة القبلية ، خرجوا وهم يحملون ولدها من نراعيه وساقيه وكان النعاس يغلبه وبكى حين رأى اللمة فى بيتهم وقال أن جدة أمونة عليها ذنب فى كل ما جرى وأنه ليس له يد فى هذا الشيء . ضحك مختار أبو عبيد من فمه وقال أن الولد يعرف أنه دهنس الجدة ، وأمسكه من أذنه قال : الجدة تموت وانت السبب ، وحين جاء صبح أبو الولد أبعدته كأنه ليس فى بيته هو المرأة سبيلا التى التصقت به ، والتف العبادة حول الولد الذى لم يعودا يريانه الا من فوق اكتاف الرجال يشبان على كعوبهما وأمشاطهما ، ولكن زحمة الناس فى الحوش تطبق عليهما وينظران لبعضهما دون كلام ، واحد رجال العبادة يسأل الولد كيف دهنس الجدة ويرد الولد أنها جاءت من تحت الارض ، وأن الحمار لم يقف ، وأنها وقعت على الارض وأنها صرخت ولكنهم يقولون أنهم يصدقون ولكن .. هكذا يدهسها ؟ يأتى الولد يقف ساكتا ، إذ أنه لا يجد الكلام ويبحث بعينه عن امه وعن ابيه ، ولكنه لا يجدهما .. صرخ : « ابعدوا عني » ، ولكن مختار أبو عبيد تصدى له .. يسأله : هل كان يمشى على اليمين ؟ ويهز الولد رأسه قال : وثينة أمونة على الشمال .. قالوا : هيه .. هرش زغلول قال : « بس » ولكن عمى عوض أبو عبيد الرجل الكبير قال أن حمار صبح شيطان أزرق ، وردوا عليه أن صاحبه اشتراه حينما كان ما يزال يرضع وقطعه وقدم اليه الفول المجروش ، الفول المجروش هذا يجعل يده يمتلىء وكان يسحبه الى الظلمية ، ويمسك ليفه نخيل وصابونة يدعك بهما جسد الحمار ويسكب الماء فوقه ويجعل ولده الصغير هذا يركبه ، يجرى به يطير به .. لا شيء يلحقه أبدا فرجلا الحمار رفيعتان مسحوبتان ، ويركب صبح له حوافر حديد ، ويأتى يضع رجله فى بطن جدة أمونة ! لولا أن

شيئا حدث ولا نعرفه لخرق بطنها ومصارينها تتلوى على الأرض قال مختار أن الرجل يصرف أربعين قرشا في اليوم لأجل الحمار العنيد هذا الذي لم يكسر سوى سنتين فقط من أسنانه وعاد صبح يرفع صوته من فوق الاكتاف ويسأل عما يحدث وعما يريدونه من التحدث عن الحمار ، وشق مختار طريقه اليه وزعق « غور » والرجل استغرب لأن هؤلاء الناس في بيته والولد ولده . وبعد هذا حينما يسأل يصرخون فيه ١٩ قال : « انى هفية يا ناس ١٩ » ولم يرد عليه احد ٢٠ كانوا مشغولين بالولد واصواتهم عالية وترن وتكبر في الحوش والرجل التصق بامراته والولد أخفى عنه وصفق بيديه وهز رأسه ، ولده هذا مثل امرأته ومثل بيته وهو يقول أن له بيتا وأن له امرأة وأن له ولدا ولكنهم ناس العباددة يأخذون منه ولده الآن لا يعرف أن يصل اليه ورغم أن امرأته لصقه الا انه خاف عليها أن يأخذوها ٢٠ قال لها : « بت ٢٠ تعالى نخرج » ، ولكنها زامت بعيساط ، ولم يتحرك ، ولا يعرف لماذا خاف على بيتي لماذا شعر بالخوف كان يخطو خطوتين بعيدا عن المرأة وخلف الناس ويعود اليها مرة ثانية ولكنه توقف أخيرا والقشعريرة تمتلك بدنه أن عمى عوض الرجل الكبير التفت اليه وقال أن الحمار شديد وعفى ولا بد أن يبيعه حتى لا يدوس الناس ، ولم يرض صبح ولكن الرجل الكبير أخرج من جيبه الفلوس قال انه يدفع عشرين جنيها وصرخ صاحب الحمار ، فهو يساوى ثلاثة اضعاف هذه الفلوس ، ولكنه لن يبيعه والرجل الكبير أمر أحد رجال عائلته أن يذهب الى تعريشة الفرن ويأخذ الحمار ٢٠ ووضع الفلوس في جيب صبح ، الذي ما نطق ، فتح فمه فقط ونظر الى الرجل الكبير مبحلقا ولكن سبيله أمسكت في رجل العباددة الذي سحب رصن الحمار وأعملت أظافرها والرجل لطمها ووقعت وقامت تعاود الأمسك به ولكن العباددة تكاثروا حولها وجذبوها وجعلوها لصق رجلها ٢٠ قالت خالتي ناعسة أبو عبيد للمرأة أن تسكت ، ولا تتكلم تتفرج كيف دهس ولدها الجدة

ومختار ارتكن داخل الدائرة براحتيه وركبتيه على الارض . قال
أن بدنه هذا مثل الحمار ووقفت خالتي ناعسة أمامه تمثل
الجدة صرخ مختار فى الولد زغلول وأشار الى ظهره
أن يركب وحينما انكمش الولد ، جذبته أحد الرجال وحمله بين
ذراعيه ، وأركبه فوق مختار ، الذى نهق مثل الحمار وترفس ،
ثم فجأة اندفع فى صدر خالتي ناعسة ، التى انقلبت على ظهرها
وظهر سروالها الأحمر وسيقانها ، وزغلول ييرك فوقها واحتارت
هى بين أن تبعده عن بدننها ، وبين مداراة عريها ، وضحك رجال
العبادة ولكن « مختار » والرجل الكبير من العبادة قالوا أن الولد
لايد يريهم كيف داس جدتهم التى تركوها فى البيت بين الحياة
والموت . لايد يعرفون اذا كان هو السبب أو الحمار أو الجدة
وخالتي ناعسة هرشت ظهرها وقالت انها هى التى سوف تسجد
وتعمل من نفسها حمارا ، قالوا لها أن تبعد هى ولكنتها ، هزت
رأسها وضربت باقدامها الأرض وقالت انها سوف تفعل ، ولذلك
أركب الرجال الولد زغلول على ظهرها وناولوه عصا رفيعة قالوا
له أن يشخص لهم والولد يركب ظهر المرأة اللين الساخن ، حرك
قدميه فى بطنها ورفع العصا ونزل بها على مؤخرتها ، وصرخت
ناعسة ودعكت المكان المخروب وشتت الولد ، ولكن الرجال
قالوا لها أن تسكت طالما هى رضيت أن تشخص ، وأمروا الولد
ألا يضربها بالعصا يشير بها فقط ، وزغلول رأى الناس ينظرون
اليه وهو جالس مستريح وتذكر لحظة ركوبه للحمار وحبه أن
يظير ويضحك ، يرتفع لأعلى ويهبط قبل أن يستقر لأسفل يكون
قد عاد للطيران ويضحك ، وكانت ناعسة كلما جرت الى ناحية من
الناس زجروها وجعلوها تتجه الى ناحية أخرى . كانت ناعسة تقفز
مرة وتخطو مرة وتزحف مرة ، والناس يتكلمون بصوت عال ،
يدفعونها من جانب الى جانب ، وهى تجهمت ووجهها صار لونه
كالدسم والعرق نبت حول حواجبها ونزل فى عيونها التى اغمضتها
ولكنها كانت تصمع الاصوات تقول : « سوق يازغلول » - « اضرب

يا زغلول « « وهى تزحف - صرخت أن يتوقف الرجال ، ولكن
أحدهم دفعها من مؤخرتها ، وكانت روحها قد وصلت الى حلقها
تعبت ، ولكنها تمد ذراعا وتلحقه بقدم وتجد جسدها يرتضى يقابل
الأرض تحمل جسدها مرة ثانية وفوقه الولد زغلول ، تنزل دموعها
والولد يركب يطير ، ويسمع كلام الناس يرفع العصا يضرب
ويتحرك من أمام ومن خلف ٠٠ ظل راكبا وناعسة تدور ٠

في حضرة الجذام

عندما دفعت الباب ودخلت طالعتني صورهن ٠٠ كن يفعدن
في استكانة متجاورات على الدكة المستطيلة لصق الحائط ، ثم
أنهن عندما لمحنني أنظر اليهن شرعن يتكورن ، كأنهن يردن لو
يفطسن في الجلابيب السود ليخفين شيئاً لا يحببن أن يراه
أحد ٠٠ كن بالذات يدارين وجوههن والأيادي ، لم أكن أرتدى
المعطف الأبيض لكن الممرضة كانت تعرفني فأفسحت لي مكاناً ،
ولما كانت تناديني بلفظة « دكتور » رأيتهن ينهجن ويتحلقن ميكاني
في تزامم ، يكشفن أيديهن والوجوه ويقترين لأرى ويطلبن مني
« صرفية الأسبوع » من الدواء ٠٠

كانت الأكف كتلا شائثة من اللحم ترفد جذامات صغيرة من
بقايا الأصابع التي تساقطت أطرافها ٠٠ كانت كسلاخف صغيرة
تتحرك أرجلها ببطء راعش ، وكانت الوجوه كتلاً شائثة أيضاً
وقد تأكلت بعض ملامحها أو ترقشت بندوب غامقه تعتور الباهت
من القروح والتسلخات ، رحت مندهشاً اتهامس والمرضة ،
فأفهمتني أن عيادة الصدر التي أعمل بها قد انتقلت الى الجانب

الآخر لتأخذ مكانها عيادة الجذام للنساء فى هذا اليوم . وعندما كنت أستعد للذهاب رأيتهن يضيّقن الحلقة من حولى وكانت وجوههن ملتوية بغضب وشرعن يسألننى لماذا أمضى ، ولما كنت أحاول أفهامهن ، لم يصمدن ، واستنتجن أننى أتيت للفرجة ، عليهن « بالاتفاق » مع الممرضة التى كنت « أتوشوش » معها وأخذن فى صخب يحاولن ألا يفتتنى ويكشفن أجزاءهن المجذومة ليلمسن بها الأماكن العارية من جسدى . وكنت أنكمش لأغطس فى ملابسى . وأراوغ بقدمى ووسطى حتى أفلت من القروح والنزز بالتحديد ، لكن واحدة منهن صرخت وهى تزيجهن لتواجهنى ، وكن من خلفها ينفجرن فى تصخاب كالغشاء وهن يوجهنها إحاصرتى : « قدام - شمال - يمين - جنب » ، وكانت تطاردنى وأنا أهرب الى وراء ، يمين ، شمال ، والى جنب . ثم أخذن يحركنها باتجاه الممرضة أيضا .

أخذت أتخبط بجسد التى كانت تحاول الإفلات معى ، ورحت أحس بتقصيد العرق يبلنى اثر هذا التخبط . وكانت مراوغتنا معا تشبه الرقص ، وكان هجوم المرأة المجذومة التى تحاصرنا يشبه الرقص كذلك ، ولعلها أحست أنها ترقص ، بل أحست أنها ترقص أن بدأت تتلوى فى مكانها وهى واقفة لا تتقدم نحونا ولا تهاجم ، والمجذومات الأخريات كفنن فجأة عن تحريضها علينا وشرعن يوقعن لها بالأكف وقد تبدلت سحناتهن الشائنة لتحمل انبساطا شاحبا راح يزهر . . . ويزهر ويتحدد ، مع التهاب الأكف الموقعة واشتعال الرقصة .

مدينة الاختناق

● كان ناس هذه المدينة كسمائها التي تبدو خيمة من غبار لا يتحرك ، تحبس تحتها هواء ساخنا مكتوما يكاد أن يزهق الروح .

كانوا يرتدون جلابيب ضافية طويلة ، وأغطية للرؤوس فلا يكاد البدن المخفى يعرف ، أو تعرف ملامح الوجه المثلثم ، ولم تكن هناك وسيلة لتمييز النساء من بين الرجال ، الا بلون الملابس ، حيث كان الرجال يرتدون الأزرق بينما ترتدى النسوة السواد ، وقررت الا أمكت ، لكن وسيلة المواصلات الوحيدة الموجودة كانت لا تتحرك خارجة من هذا الصهد الا فى الصباح التالى ، ولقد كنا فى الظهيرة ، ولكم أحسست بالاختناق .

● فى الحجرة التى دفعت فى واحد من سريريها كثيرا برغم حقارة البناء اكتشفت نفس ملامح المدينة . لم تكن بالحجرة نافذة واحدة وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية بلون أصفر قابض تتخلله نقوش فجة معتمة بلون آخر قابض لعله كان «الأخضر تراب» ، وكان السقف الجهم بعيدا جدا ، وبه غرزت لمبة صغيرة تبعث بضوء كآب حيث كانت بقايا الذباب تكاد تغطيها بالأسود المظلم ، وكنت خائفا لو انقلب باب الحجرة على فاختنق .

ثم أنهم أخبروني أن سرير الحجرة الآخر محجوز لشخص أخرس من سكان المدينة ، وكان هذا غريباً ومخيفاً أكثر ، فوضعت مطوأتي مفتوحة تحت وسادتي وكنت اضطراباً خالصاً كلياً . إذ لاحظت أن عمال الفندق يتلصصون على أيضاً .

عندما دخل دون أن يتكلم الذي حذرت أنه الأخرس ، رد باب الحجرة ببطء ثم أمن - بدون ضجة - أغلاق تراس داخلي لم أكتشفه إلا لحظتها ، وقبلما يستدير تحسست المطواة تحت الوسادة وسحبت يدي فارغة وقد حددت موقع السلاح بحيث يمكنني التقاطه سريعاً لو تطلب الأمر ذلك ، وكنت أراقب الرجل وقد وقف يواجهني بجانبه ، ومد يده بورقة لأتناولها وقرأت فيها : « أرجوك لا تتكلم لأجلى ولأجل نفسك » . ولم أسرع إلى المطواة لأنني لاحظت ارتعاش يد الرجل ، ثم أنه راح فيما بدا يغير ملابسه .

● عندما أطاق اللثام ورفع العمامة رأيت وجه امرأة ناعم الخطوط ثم أن الشعر الطويل الناعم انسدل محرراً على الكتفين ، ولما نظى الجلباب الأزرق رأيت مشدين يحزمان الصدر والأرداف بقطاظة حتى أن نفور النهدين والردفين تم بصوت عندما أزيحت المشدات ، وبينما كنت أفتح فمي مشدوها ، استدارت المرأة ، ورأيت في عيونها دموعاً حبيسة ، وقد قالت لي عندما لاحظت ارتعاشي إلا أخاف ، وأضافت تؤكد لي أن « الكل يعرف » وكررت تطمئنني إلا أخاف .

● كنت كالنوم أقاد إلى الفوص في دفاء قيعان غريبة . أغوص وأطفو ، أغوص وأطفو بينما يداي تتشبثان بنحارتين هائلتي النعومة ، وفمي كان يزدحم بحمرة المرجان ، وكنت في وشيش الخدر أثارجح فوق موجة عطوف واسائل نفسي : هل أبقى في هذه المدينة وليس معي إلا مطواة ؟ أم أكتفي

بخطبة عصماء وأذهب ، أم أذهب وأقول خطبتى العصماء فى بر
الأمان ، أم أمكت صامتاً وعشائى يأتينى بغير انقطاع ؟

● وعند الذروة التى يهوى بعدها الناس ، كانت المرأة تشدنى
إليها بالأظافر ، وتغرز أسنانها فى لحم كتفى ٠٠ حتى يكون
بكاؤها بغير صوت ٠

يوم للمزيكا

ونادى المنادى : « عبا ا ا ر » كله يسمع ..
المزيكا وصلت ، وكان المنادى المسجون مبسوطا على غير
العادة ، وكان المسجونون الخمسمائة على اهبة الاستعداد
للانبساط بهذا النداء . ودوي العنبر بهدير صيحة طفلية : « هي
ا ا ا ا » . كلهم كانوا يصيحون كالأطفال .. القتلة .. وقاطعوا
الطريق .. وتجار المخدرات ، والقوادون ، والنشالون ،
والمحتالون ، ولصوص الدواجن ، وحتى المتهمين بالتسول ..
كلهم صاحوا كالأطفال : « هي ا ا ا » ، وكانت ملامحهم تشكل
صورا لأطفال كبار بوجوه غريبة تحمل آثار الجروح الفائرة
القديمية وظل الشحوب في الرطوبة والعتمة .

كانوا في أبيه حللهم وقد زال عنهم ليوم واحد هذا الزى الأزرق
الكالح للمحبوسين حيث بدوا كأطفال ذاهبين الى سوق العيد :
هذا يتباهى بقميصه ذي الجيوب على الصدر ، وهذا بحذائه
اللماع . وذلك بلاسته الحريرية ، وكانوا يتقافزون بتصايح ويجرون
وراء بعضهم البعض في ضحك ويتخطفون الطعام .

وعندما قابلتهم فرقة السجانة تأمرهم بالعصى ان ينتظموا
طابورى قرقصاء فى الحوش ويصمتوا ، اطاعوا بطيية بدت غريبة
عليهم ، وقرقصوا فى طابورين يواجهان طابورا من أطفال ملجا
الأيتام المسكين بآلات الموسيقى النحاسية ، وصنع العساكر كردونا
يحيط بالطوابير الثلاثة ، ووقف الأمور فى الصدر يخطب : هنا
بالعيد وأعطى تعليمات بالهدوء وحفظ النظام ، وكان أحد لا يسمعه
اذ تعلق عيون المساجين بوجوه الأيتام ، وكانت تسمع الهمسات
فى طابورى القرقصاء :

- لى عيل شكل اللى فى الطرف ده تمام •
- وأنا ابنى ما يفرقش عن الوله السفيف ده الا فى اللون •
- الوله اللى هناك ده شبه أخويا الصغير بلبل •
- يا جدع الواد اللى ماسك الطبله ده الخالق الناطق. من
أكبر أولادى •

وكان أن انتهى الأمور من خطبته ، وابتدأ العزف ...

- السلام الجمهورى ، وكان صمت ٥٥ والعيون مشدودة
الى العيون •
- لحن الله أكبر ، وكان صمت ٥٥ والعيون مشدودة الى
العيون •

- ① لحن خوض بينا البحر ، وكان صمت أيضا ، وأيضا
كانت العيون مشدودة الى العيون ، ثم رن جرس التليفون فى مكتب
الأمور فأنصرف •

وحالما غاب الأمور جرى اتفاق سريع بين المسجونين
والمسجانة وفرقة الأيتام ، وتغير اللحن الى « ميتا أشوفك يا غايب
عن عيني » ، وهلل المسجونون ، ونهضوا هاجمين على فرقة
الايتام يحملونهم بآلاتهم فوق الاكتاف ولم يرتبك اللحن بل تناسق

يعلو في حمية ، وكان العساكر يضربون بضحك ضريبا خفيفا « لحفظ النظام » وبدأ حوش السجن يتحول الى مرقص صاخب والمسجونون الراقصون يحملون الايتام الذين راحوا يخلصون في العزف بغبطة بينما تدس في جيوبهم عطايا المسجونين من علب سلامون وقروش قديمة التواريخ وأمشاط ولعب مصنوعة من الخشب والورق الملون ، وكان يعلو اللحن الحزين الذي ابتهج ، وكان يعلو هياح المسجونين اللقائين بفرحة الرقص ، وكان العساكر ينتقلون الى الغضب والضرب بشدة حتى لا يسمع الأمور ، ومع ذلك كان يبدو الا سبيل لتوقف اللحن أو الصيحات أو الرقص .. أو حتى بعض الدموع التي راحت تذرف خلصة في منخب المزكا .

محمود عوفى عبد العال

تكوين

- أطلبك للمرة الخامسة ..
- كنت خارج المدينة ..
- حمدا لله على سلامتك ..
- احتاجك الآن ..
- لم يمر وقت على وفاته .. كان زوجى ، والرداء أسود هباب ..
- قلبى معك ..

وحيثما أضاء وجهنا ، ذلك الذى يظل كالسجين فى العيون
لا يقال .. عرفت أننى شقاؤك .. وطيرك المهاجر الكئيب ..
وانك طفولتى وحلمى الغريب .. كنت قد نسيت يا حبيبى ، غير

ولد فى الاسكندرية عام ١٩٤٣ - صدر له « سكر مر » عن كتابات
معاصرة ١٩٧٠ و « الذى مر على المدينة » دار المعارف - له كتابات فى
الفنون التشكيلية .

أننى .. أفقت على أنامل التذكار ، تدق فوق كاهلى .. تعيد
 ما دفنته بداخلى ، وتمسح الغبار عن الذى ظننته يضيع كلما
 الزمان مر .. والدقائق الكثر .. فإذا بقلبي القديم ، حزنه كما
 هو ، وجرحه بلا دثار .. أضاع ما أضاع وانزوى .. يعيش بلا
 ترقب ولا انتظار .. فدرينا الفقير لايجود مرتين بالثمار وفى
 زحام يومنا ، نحب فى الصباح ، ولا يدوم حبنا آخر النهار ..
 أه من يبيل غريتى بغير حد .. لأننى دخلت بيت عالم ضيوفه بلا
 عدد .. أنوب فى عيونهم ، وأحتمى بجلدهم .. ولا أجد ..
 من يشبه الذى رأيته .. عشقه فى حلمى القديم وانتظرته .. وافتح
 صدرى للذى حرمت منه وكم تمنيته .. فيحتوينى لحظة ،
 ويبتعد .. والتفت لا .. لا أنت يا حبيبى .. ولا أجد ..
 ولا أجد ..

حاصرتنى كلماتك الحنونة جدا .. سوف أحضر برغم كل
 شيء ، وأكلهما بالتليفون ، ليكن لقاءنا لقاء التعب ، فان حضورك
 أصبح عادة .. واتذكر أن هذا أول يوم « اثنين » لن أخرج
 فيه .. لا أعرف بم أجيب .. المهم كيف أجعلك معى .. دلينى
 على هدف الوى عنقه حتى تحضرى ..

أسفة .. النمرة غلط ..

٠ - كنت انتظرك ٠

- أنا ؟

- نعم !

- لا أعرفك ..

- أنا .. هذرك رقيق ..

- كلا .. لا أعرفك .. الوقت متأخر ويلزمك نوم .. لا بد

وإن تحلم لتستقر ٠

أنا ..

- خبرني .. من تكون ؟

- أنا فى حجرة صغيرة جدا لها نافذة بدون زجاج على
البحر ..

- البرد سيقتلك ..

.....

- ستتنشف .. والهواء يعمى أترك ..

- معلوم معك الحق ..

محمود الورداني

جسم باره صغير

كنت قد انتهيت من ذلك تماما ، ورقيت الاصول الخمسة التي نسختها من شهادة الامتشاف ، وفوقها وضعت - بشكل عكسي - الأصل والصور الثلاث من محضر تسليم الممتلكات . ثم ابتسمت للرجل العمين الرقدي معطفا أبيض متمسكا ، والجالس في مواجهة على المنضدة الصباح العيضاء - غارقا تماما في السجلات الضخمة المفتوحة أمامه . غير أن الرجل لم يبتسم ، وعاود النظر في سجلاته مرة أخرى ، وما لبثت أن قمت ، ومهدت يدي بالمسطرة والكريون للرجل : « شكرا يا استاذ ٠٠٠ » ورفع الرجل رأسه ، وراح شاربه الصغير يرتعش . قال : « هل انتهيت ؟ » . وأشارت له برأسي . قال : « ستأخذونه الآن ؟ » وأشارت له برأسي ثانية .

ثم انني خرجت لتتدفق الرائحة التي امقتها ثانية : ذلك المزيج الثابت المميع من « اليسول والفنيك » ومختلف الأدوية التي

من مواليد ابريل ١٩٥٠ - صدر له « أربع قصص قصيرة » عن كتاب « التقدم » ١٩٨٢ - اخصائي اجتماعي بوزارة التربية والتعليم .

لا اعرفها ، والقيت بالسيجارة بعد ان انتهيت من الدهليز الضيق القصير . كان العقيد السجين عارى الرأس يجلس على المكتب ، وامامه جلس الضابط « جلال » والصول « على » - على مقعدين متواجهين . وصاح العقيد : « هيه .. الناس أحضرت الكفن ؟ » . قلت أنا : « لا يا أفندم .. انا نسحت الاوراق » . ومد الرجل يده . قال : « طبعاً شهادات الاستشهاد لأبد وان ننتظر حتى ترسل لنا الوحدة .. هه .. » . ونظر الى ، لكننى كنت ممسكاً هكذا برشايشى ، وواقفا وحدى وسط الحجرة . وقال الصول على : « لا يا أفندم .. لامؤاخذه .. سيادتك اثبات حالة من عندك من المستشفى فقط » . كان الجو ممتلئاً تماماً بدخان السجائر . وتبينت انا صوت الراديو الخافت ، الذى كان يذيع الاغاني والاناشيد . غير اننى رحت اعد الفواصل الحديدية الداكنة ، التى تفصل بين ضلف النافذة الزجاجية المغلقة ، والمطلية من الداخل باللون الازرق الفاتح . قال العقيد : « يا ابنى ومن اين اعرف انا ان الولد استشهد .. هه .. قبل ان اكتب لك هذا لأبد وان احتفظ معى بشهادة رسمية من الوحدة » . كان الصول على قد مد وجهه الطويل ، وارتكز على المكتب يرفقه ، قال : « يا أفندم سيادتك سوف تثبت ماجاء بخطاب الوحدة » . قال العقيد : « خطاب الوحدة ؟ » . قال : « آه خطاب الوحدة الذى جاء مع العسكرى . هذا العسكرى جاء لسيادتك فى المستشفى ومعه خطاب من الوحدة انه جرح بتاريخ ١٢/١٠ . تمام . والولد مات عند سيادتك فى المستشفى بتاريخ ١٤/١٠ .. تمام ، ماجاء بخطاب الوحدة معناه ان العسكرى استشهد يا أفندم ، ونحن لن نستطيع ان ندقنه الا ومعنا شهادات الاستشهاد .. سيادتك كل شىء يسير رسمى يا أفندم » .

كان الضابط جلال صامتا وهو ما يفتأ يحرك الطبنجة المعلقة فى خصره الى الأمام والخلف ، وكنت أنا قد هممت بالخروج ،

ولم اعد قادرا على الاستمرار هكذا • غير ان الصول على قال:
 « يا افندم سيادتك تكتب سبب الوفاة فى شهادة الاستشهاد •
 نفس الكلمتين اللتين أرسلتهما لنا فى الاشارة ، ثم توقع سيادتك
 ويوقع حضرة الضابط جلال على محضر المتروكات ، وتأخذ
 سيادتك صورة من المحضر » • قال العقيد : « متروكات ؟ • • »
 قال الصول على : « آه • • متروكات العسكرية يا افندم • • »
 قال « ليس لديه متروكات • • بطاقة شخصية والاقراص المعدنية
 وتحقيق شخصية أميرى • • » ، قال : « نعمسل بهم المحضر
 يا افندم • • » ووجدتني اقول : « انتظرهم فى الخارج انا
 يا افندم • • » • قال الصول على : « انتظر حتى يوقع الضابط
 وتأخذ متروكات العسكرية • • وراحا يوقعان • • ومالبث العقيد
 ان رفع رأسه واعطى الظرف الكاكي الى الضابط جلال ، الذى
 اعطاه لى •

وعادت الراححة مرة ثانية ، وانزلت انا الرشاش من كتفى ،
 وامسكته - هو والظرف - بيد واحدة • رحت احس بالبرودة وهى
 تتخلل اعضائى ، فيما كنت اجتاز الدهليز واعبر من امام الحجرة
 التى نسخت بها الأوراق • وفى البهو المواجه للباب الحديدى
 المفتوح كان ثمة بضعة نساء يقفن حول مكتب الاستقبال بجوار
 السلم الداخلى • كان بعضهن يرتدى المعاطف البيضاء والبعض
 الآخر يرتدى ملابس ملونة • وكنت انا ارفع رأسى وأتبينهن
 بصعوبة ، فى الضوء القليل الذى تدفق من مصباح واحد صغير
 الى يمين الرجل الذى بدا مشبحة واقفا خلف طاولة مكتب
 الاستقبال •

وما لبثت الا قليلا حتى اندفع زعيق الطائرات التى دوى
 صوتها فى الخارج • وخرجت انا حيث كان صوتها ما يزال يتردد
 هناك وسط النجوم المرتعشة المبللة فى البعيد • وجلست على

السور الرخامي ، الى يسار السلم ، واضعا الرشاش والظروف على ركبتي ، فيما جعلت أشم رائحة الزهور المبتلة التي بدا جانبا منها في الحوض الى اليمين . وقلت لنفسى ان الحرب قد بدأت حقا . وادركت انه سيكون متعبا على ان اضلل أركض بين المستشفيات التي يتوفى فيها المساكين اثر جراحهم ، وبين المقابر التي نسلم اليها هؤلاء المساكين . وما انت سستظل تكتب الاستشهادات ومحاضر التروكات ، بينما تحاول جاهدا الانفلات من الرائحة الحريفة المتعاسكة « للفورمالين » الذين بدا انه قد التصق بجسمك بالفعل . ثم اننى سمعت صوت سيارتنا ، وهى تمرق من الباب ، يسبقها ضوء المصباحين الاماميين القوي ، ونهضت حاملا الرشاش والظرف .

هبط « صفوت » من المقعد الامامى بجوار « سيد » السائق ، حاملا رشاشه كذلك . دار حول العربة ، ثم اختفى وراء الباب الخلفى . صاح : « مصطفى .. » . وتقدمت انا . كان عم « محمود » الفراش ، الذى كلفه العقيد مع « صفوت » باحضار الكفن من البلد - وكلفنى الصول على بنسخ الاوراق - كان يجلس على طرف العربة الى الداخل ، وقد تدلت ساقاه الصغيرتان الى اسفل : وقلت انا : « هه يا عم محمود » . ومد يده وهو يلهث باللفة الكبيرة - قال : « كله بثوابه يا ابنى » .

كان العقيد السمين والضابط جلال والصول على يقفون على السلم . وصاح صفوت : « كله تمام يا افندم » . وقال العقيد السمين : « الفاتورة يا محمود » . وراح الرجل ينظر ناحيئة العقيد : « الفاتورة يا سعادة البك .. » صاح العقيد : « تسبقنا انت الى هناك يا محمود » . ثم انهم دخلوا - ثلاثتهم - المبنى ثانية . ومد عم محمود يده واخذ منى الكفن ، ومضى نحو سور المستشفى الخلفى ، وقد سبقته السيدة العجوز المرتدية جلبابا اسود .

وهكذا مضينا ، صفوت وأنا ، فى الحديقة • وراح صفوت يتحدث عن الممرضة التى عرفها داخل المستشفى ، وكان هذا أول شيء يفعله بمجرد وصولنا ، غير اننى لم اكن متأكدا ما اذا كان صحيحا ما يحكيه لى عنهن • وعندما وصلنا ، كان عم محمود قد فتح الباب ، ورأيته يرتقى درجات السلم ، حيث كان ثمة مدخل واسع بعض الشيء •

ثم اننى تقدمت ، فيما كنت اسمع الهمهمات الضافتة وحفيف الثياب • كان ثمة كثير من المرضى المدنيين : رجال نساء ، قد تجمعوا خلف الاسوار والنوافذ ، وكانوا يطلون برؤوسهم فى الفجوات التى بين الادوار ، وقد تبدت اشباحهم غارقة تماما فى العتمة • كانوا يهمهمون ويشيرون بأياديهم ، وهم مرتدون ملابسهم البيضاء • ثم اننى لم اعد قادرا على الاستمرار فى رفع رأسى هكذا ، فيما كانت رائحة الفورمالين قد راحت تنتشر وتملا الارضاء •

الى اليمين ، كانت المشرحة الخشبية الداكنة المقسمة الى ثلاثة ادوار ، وفى كل دور ثلاثة ابواب خضراء وداكنة ، ولكل باب مقبض وقفل اسود ضخم • انها ترتفع الى ما قبل السقف بقليل ، وفى مواجهتها - بعرض الحجرة - كان عم محمود والسيدة المجوز قد انحنيا على الولد الذى كان ميتا • كان الولد صغيرا وجسمه النحيل نظيفا تماما ، وليس ثمة شعر فى جسمه الصغير المسجى على الطاولة المتهدمة ، والمترقفة وسط الحجرة تقريبا • وهبط الدوار الذى تهيأت له ، فيما كانت رائحة الفورمالين القاسية المتماسكة تتدفق فى الحجرة • وكان عم محمود يقول قرأنا بصوت خشن له صدى ، وقد امسك الكفن • وعندما انتهيا من ذلك ، امسك هو بقطعة قطن كبيرة ، وانحنى على الولد •

ولقد كانا يتكلمان - العقيد والضابط جلال - فيما كان العقيد يشير الى جسم الولد المسجي ، الذى كان ضاريا الى السوادية سيلا ، وقد بانت الثقوب المتقاربة على جانبيه الأيمن . كان الولد مغمضا عينيهِ ، وشعره الاسود القصير لامعا تحت ضوء الصباح القوى الضارب للصفرة . وبيديهِ الاثنتين ، حمل عم محمود الجسم الصغير وهو يقيم ، ويداه ترتعشان . وامسكت السيدة بالكفن فى سرعة ، وراحت تفرشه على المنضدة . ثم انها أمسكت بالولد من ساقيه ، ليستدير عم محمود ، وهو لا يزال ممسكا ، وقد راح يلهث بصوت واضح . . ويدور مرة ثانية ليمسكه من كتفيه ، وهو يدفع ب صدره الى رأس الولد ، ويروح وينحنى ليسجيه على الطاولة . وجعل يلف بالكفن ، بينما راح الجسم يختفى رويدا .

وجعل عم محمود يلهث ، وقد توقف بجوار المنضدة : « ألفه بالعلم أيضا يا سعادة البك » . قال الضابط جلال وهو ينتحى جانبا : « ادخل انت يا على . . » . والتفت الصول على الى ، غير أن الضابط جلال كان قد وضع يده على ذراعه ، وهو يفسح له مكانا . وامسكت السيدة الولد من ساقيه . . وانحنى الصول « على » المرتعش وامسكه من كتفيه . وراحا يزفعا ، فيما قرش عم محمود نصف العلم بسرعة على المنضدة . ثم راحا يسجياه مرة أخرى ، وطوى عم محمود النصف الآخر عليه . ورفعه قليلا من الناحية الأخرى ، ومضى هو والسيدة يدخلان طرف القماش تحت جسمه . وقال العقيد : « اربطه يا محمود حتى لا ينزلق الكفن . . » سيأخذونه بدون صندوق . وناولته السيدة الجمل . انحنى مرة أخرى وجعل يربطه عند الصدر ، ثم يروح يرفع الجسم ويمرر الخيل . وهو يلهث ويمد اليها الطرف الآخر . . ومضيا يفعلان ذلك حتى ساقيه . وزهق العقيد : « أين العساكر الذين معك يا جلال ؟ » . وتدخلنا - صفوت وانا -

وتراجع الصول « على » وراح يهبط السلالم . وامسكه عم محمود من ساقيه ، وامسكنا من كتفيه . وعندما حملناه - رفعت السيدة رأسها إلينا ، وكانت هى كذلك متصبية بالعرق ، وكانت عيناها صغيرتين وهى تنظر نحونا . ثم بدا أنها قالت شيئا . غير أننى لم اعد قادرا على حفظ توازنى . وهكذا ، رحنا نتراجع للخلف . ونفذنا من الباب ورحنا نهبط السلالم ، وأنا ممسك بكلتا يدى من كتفيه ، وأشم رائحة الفورمالين الممزجة التى راحت تلفحنى وأنا أخشى الدوار . نعم ، اننى اهبط هكذا بظهرى ، وأنا ممسك به ، واحسه صغيرا وخفيفا وباردا . وما لبثنا ان خرجنا من الباب الزجاجى . وعندئذ قلت اننى سأرفع رأسى . وسوف أراهم متحلقين ومتدليين من الاسوار والنوافذ يطلون علينا . وفعلت ذلك ، ورأيتهم . غير اننى رأيت شبحها الأبيض الباهت ، واقفة هناك بين درجات السلم الحلزونية المرتفعة الى أعلى ، وقد راح شعرها ، ذلك الذى يشبه معرفة الحصان ، يتطاير حول كتفها وعنقها الأبيض الطويل ، وقد بدا مرتعشا من بين الشجر المتطاير . صاح صفوت : « اصعد انت العربة وسأمسكه انا من المنتصف » . ورفعته الى أعلى . ووضعت قدمى ايمنى ثم ارتفعت بجسمى ، وأنا اراه فى وضع شبه عمودى ، وقد تبدى ذلك الجزء الضئيل من ساقه الصغيرة العارية . وعندما وضعت قدمى اليسرى وارتفعت ، وأخذت أشد جسمى الى الداخل وأنا اسحبه معى . كان سيد وقفنا بالداخل ، وامسك هو معى ومضينا نضعه برفق وراء الممرية . وفوق الحلقات الحديدية التى يربط بها الصندوق لحمايته من الاهتزاز . ثم اننى هبطت محدقا اليهم ، حيث كانوا يهيمون وهم متدليين برؤوسهم .. غير أنها لم تكن هناك .

ورغم اننى لم اعد احس بالرائحة الآن ، الا أن الصداح كان عنيقا حقا . وقد انتهينا الآن . وخفضت رأسى ، ثم اننى استدرت واشعلت سيجارة . وزعق الضابط جلال : « اركب انت

يا مصطفى مع صفوت ٠٠ سأركب أنا بجوار سيد وعلى ، ٠
واندفع صفوت الى أقصى العربة ، وقعد هناك الى اليسار
بجوار النافذة ٠٠ وقبل أن أستدير لمت طرف الحوض
الأبيض اللامع الصغير في أقصى العربة ، فوق رأس
الولد ٠ ولم يكن ثمة سبب واضح لدى دعاصم لتركيب هذا
الحوض ٠ وتقدمت لأغلق الباب ، فيما كان عم محمود منعنيا
على الباب الزجاجي وممسكا بالمفاتيح ، وقد وقفت السيدة
العجوز الى جانبه ووجهها اليها ٠

للهمريا ماريا

غمامة العصفير التي طارت قرب الشمس ، حملت معها
نتفا من قلبي ، لكنى أوليت لها ظهري ومضيت أركل الاجبار
التي بالطريق .

سما من الزرقعة والوهج كانت تلوح بي .. من الزرقعة
والوهج ا

وكنت أحاول الفرار من تلك الذاكرة التي تشدنا دائما
لأماكننا ، بينما الأيام تتساقط مهمة امام أعيننا ، أقول - تلك
الذاكرة هي صنو للموت .

وبكذا كنت أحدث نفسي وأنا اقطع الطريق الذي يشق المدينة
نحو البحر ونحوك يا ماريا وأنا « أننى افتقد حتى ظلى ، غير
أن البرودة التي اجتاحت الفرح من قبل أصابت الحزن أيضا » .

ولد في ٧ ابريل ١٩٥١ ببور سعيد - لم ينشر له سوى قصة « الخندق
الآخر » بالطلعة الأدبية العراقية في ١٩٧٩ - نشر أشعارا بالعامية بجريدة
الجمهورية فيما بين ١٩٧٤ - ١٩٧٥ - يعمل بالشئون الاجتماعية .

كانت مستلقية على الرمال الساخنة ، وعيناها نحو البحر ،
وعين الشمس على ظهرها العاري ، وحين اقتربت منها وجلست
دونما كلمة ، رفعت وجهها الى ونظرت في وجهي ، ودونما كلمة ،
عادت ترنو نحو البحر •

وكنت أكون تلا صغيرا من الرمال الناعمة وأنا افكر في
افتقادها الوشيك حين سألتني :

— ألن تكف عن العبث بالرمال ؟ ، كدت تطرف عيني •
فأزحت كومة الرمال بكفى ، وسألتها وأنا انفض التراب
من يدي •

— ستسافرين يا ماري ؟

— بعد أسبوع •

وكنت حقا أشعر بافتقادها ، لكن قلبي كان قد تحول لعبية
فارغة صدئة ، هزرتها وأخذت أرجها بجوار أذني فلم أسمع
لها صوتا •

سألتني :

— من ستصحبني للمطار ؟

وهبطت الطائرات وجسدت ، وتخيلت نفسي في زحمة المطار.
واقفا في شرفة المودعين ، تفر الدفعة من عيني فامسحها بالنديل
الكيلينكس ثم أهود لوح لها بيدي — مع السلامة ياماريا •

غير أن ضجيج المطار سرعان ما أصابني بالصداع ، فقلت
لها •

— كلا يا ماريّا ، لا أحب أن أذهب الى المطار •

فى الغرب ، كان قرص الشمس يغوص فى البحر رويدا رويدا ، والنهار ينطفئ ، وماريا التى احتضنت ركبتها وجلست تحديق فى الشفق ، هتفت بانبهارها الطفولى :

— أه •• ليتنى أستطيع أن أسبح حتى هناك •

— الشمس يا ماريّا ؟ !

— كلا •• اعنى بيت أمى •

وكنّت قد وقفت انفض بنظرونى لأنصرف ، فقلت لها •

— هيا اذهبى يا ماريّا ، اذهبى وجربى •

وكنّت اود لو تمهلت ، لكنها أخذت تضرب بذراعيها وهى تمضى فى البحر ثم تعود تلتفت نحوى وهى تصيح :

— هل هذا يكفى •

فأقول لها :

— اكثّر يا ماريّا •• اذهبى •• اذهبى •

وابتعدت كثيرا فى البحر ولم أعد أرى فى الأفق سوى نقطه صغيرة توغل فى البعد غير أن الريح كانت تأتىنى حاملة صوتها •

— هل اذهب اكثّر من ذلك •

فأصيح فى وجه الريح بأعلى صوتى •

— اكثّر يا ماريّا •• بعيدا •• بعيدا •

الصوت والصدى

حانت الساعة الرابعة ، فتزامنت دافقتها الأربع وانسياب
الماء بعد انقطاعه ليملأ البرميل الفارغ ، مع اندلاع أصوات
الميكروفونات المتفرقة على نواصى أحياء المدينة • مواء القطط •
اعتياده الاستيقاظ فى الرابعة •

اطل من النافذة • وجد علبه السجائر الفارغة والتي قاما
بالأمس تتوسط الشارع حيث القيت •• زعق مقلدا صوت « عبده
الدينص » - الترزى الصريمى - حين كان يزعم فيمن يلتون بمهملاتهم
من النوافذ •

— يا عالم يا خنجر •

ادلى بنصفه الأعلى من النافذة متطلعا الى دكان « الدينص »
الدكان معلق ، وكل الشبابيك مغلقة • كل الضوارع نظيفة -
ولا صوت ، وعند حوائط الارصفة كان يثبت المصطب ، ومن
تشققات الاسفلت كان يطلع المصطب الصغير ، وفى كل مكان كانت
تكبر أشجار الخروع التي ما زرعت من قبل فى المدينة •

خرابة •

لم يدرك لماذا يزرع الناس تلك الاشجار التى تنمو بسرعة
القلق ، لماذا وهم القلة القليلة التى بقيت للمدينة نبضا واهيا
فى شوارعها ؟ !

- انا جيت ليه م اليونان ؟ !

كان جالسا فى امان الله على قهوة « طاسو » فى « بيريه » ،
يحصى نقوده القليلة وهو ينتظر سمسار البضاعة ، وحين أدركه
الدم الفائز المنساب من راديو المقهى ، عاد بالطائرة بعدما أوشك
على ركوب البحر • عاد ليصله بندقية باردة جعلت دمه يبرد
شيئا فشيئا •

- بعد ما عرفت !

فى الرابعة والنصف • كانت المياه قد انقطعت ، وانتهت
ضجة الميكروفونات • وهو يسير بجيئة وذمابا فى الشقة الخالية
حتى من اثاثها ، فقط ، القطة التى تتمسح بالصائط وتصدر مواءها
الخافت •

تعالى •

اخذت تتمسح بأقدامه حتى سرت الشمسيرة فى جسده
كله ، فركلها برفق بعيدا عنه •

« بعد لليل سيحتم النهار - ويبدأ القصف » •

تحسن بندقيته الآلية •• برودة الماسورة الصلدة •

« حين تسنن الماسورة توقف عن الضرب » . . « بعد خمسة عشر ألف طلقة ينتهى عمر الماسورة » . « منتصف اسفل الغرض » .

انطلقت التى أطلقها لا تتعدى المئة . . كلها كانت فى صدر الشخص الكرتونى وغالبا ما أصاب الدائرة السوداء ، والحرب كلها تدور فوق رأسه .

من أقصى الغرب تنطلق المدافع الساحلية عبر المدينة وناحية العدو ، وحين يرد العدو ، تعبر قذائفه أيضا سماء المدينة دون أن تسقط فوقها الا فيما ندر . . احيانا كان يتمنى لو تسقط بعض القذائف .

انا جيت ليه ؟

عينا القطعة نقطتان متقاربتان من الضوء ، وللماسورة فوهة معتمة ، وانفجارات القصف تبدو قريبة ، لكنه كان يدرك انها بعيدة . العدو بعيد ، والمدفعية الساحلية أيضا بعيدة . فقط ، الماسورة الباردة هى القريبة دوما .

— كده تمام المنتصف .

فى منتصف الدائرة السوداء . . ارتكز على ماسورة البندقية . لم يشعر ببرودتها طويلا ، فسرعان ما سرى اليها بعض من دفئه ، لكنه كان يشعر بالطلقة الثقيلة وهى تسكن فى قلبه تماما . ذلك قبل انفجار الطلقة نفسها ، وقبل اقتراب القطعة لتتشتم دائرة الدم التى تتسع .

النهر عند المنبع وعند المصب

فى باكر ذلك اليوم ، جلست امام عمتها صاحبة الكلمة النهائية • نظرت البنية نحوى وادركت من اخفائها لابتسامة ظهرت للحظة على شفقتها السفلى ، فسارعت واخفتها بظهر يدها • ادركت انها عذراء وان محاولة الزواج منها ستفشل ككل سابقتها من الزواج بعذراى ممن اخذن على انفسهن فى كل مرة عائق تحويل حياتى لجحيم مصور •

اليوم فى المقهى المطل على النهر رايت مركبا يجدف عليها عشرون رجلا فى صلابة وعنف •• من علامات على ظهورهم بان لى أنهم من عبيد الأمير القاطن أسفل النهر عند المصب • تعرف على أحد البحارة •• وكان بالمقدمة • القى على بسلام مربع ورددت عليه السلام بأحسن منه • عجبت لتعرفه على حتى بعد غيبتى الطويلة عن البلدة والنهر ، ولكن للامور دائما تفسيرات اعجز عن الوصول اليها فى معظم حالاتى الطبيعية •

ولد فى عام ١٩٤٤ بالقاهرة - نشرت له رواية « الباب » عن جماعة الرواية الجديدة عام ١٩٧٧ - يعمل مهندسا •

فى المرة الاخيرة التى اطلقت فيها النار . آخر ما اذكر . .
كنا على حافة النهر من الناحية الأخرى ، وكان الرجال فى
ملابسهم العسكرية . آخر ما سمعت كان صرير من كان
بالقيادة . . بأن نطلق النار . . فاطلقت أنا النار .

لم ادر الا وأنا أفيق بالمستشفى العسكري . . وضمو
الوسام على صدرى واخبرونى انى قتلت وحيدى مائة سبعة
وأربعين عدوا بطلقة واحدة . . شكرتهم بايماءة من رأسى حيث انى
كنت ملفوئا تماما باربطة . أما فى المرة السابقة عندما حدثتهم
عن أمور ستحدث واخبرتهم عن أماكن أشياء خفية واخبار
واسرار ، أقاموا حولى سورا وبنوا قبوا عند منبع النهر كان
منزل أبى وسموا صاحبه الشيخ الخريب . . لم أكن من الكثيرين
من الشراب وأن كنت أدوته أحيانا وعلى من رأى بالمقهى كان
من المريدن .

سبع أمور ستحدث مما قريب أراها فى منامى وسموى
واتحدث باليمن خريبة ولا يعرف ما أهنى سوى الصالحين : -

١ - لن يتوكل المخروب على ضاربه وسيصعد المثلث بالآلم
من حذاب ماصريه .

٢ - لن يفتخر الفاس على القاطع بها بل على المقطوع .

٣ - سيذوب المريض بالخوف من الموت فى بعستان نفسه
ويصقان جسده سويا .

٤ - قالوا « فيسكن الذئب مع الخروف ويرى النمر مع
الجدى والمجمل والشبل الميمن مما وصوى صخير يعوقها » أما
أنا فأقول لكم سيسكن الرجل مع المرأة مع الأقمى ويرى العارف

مع الجامل والموحد والمشره والكافر معا وايضا صبي صغير يسوقهم .

٥ - فى وحدة ستكثر أيام المسافر عبر الزمان وبالاتقسام ستكثر الأجيال .

٦ - يقول من حكم لمن حكم « ساقط أنفك واذنك وبقيته تسقط بالعيف » .

٧ - مستغرب الأخت كاس اختها ومما سيحبان من ابئها .
فتلد البكر ابنا وتدهو اسمه محكوم والأخرى تدهو اسم ابنها حاكم .

قالت لى عمتها وهى خبيرة بمثل هذه الامور ان البنية تهافت عليها من قبل اكابر الخطاب . ارقنى كشفا باسماء ولوحا عليه تصاوير لأمرأ وسلاطين ، مالت على أذنى وأشارت على رسم بارز لعذراء حول رأسها هالة من الذهب وعلى ذراعها طفل يرضع من ثدى مدور . نظرت الى البنية بعد ان رقت يدها عن فمها فظهرت خطوط الشفاه كنعحت بحجر حلب وعرفت مهارة الصانع .

اليوم فى المقهى المثل على النهر رأيت مركبا للامير الحاكم فوق النهر عند المنبع كان بوسط المركب كشمس مشرقة وقد التقى من حوله ملائكة يبسملون ويسبحون ، وفى دائرة كاملة كان محاطا بانبياء واقطاب وشيوخ وواصلين . ومن بينهم رأيت الشيخ الشريب صاحب المقام الذى كان منزل ابى من قبل . لكل لسان ذلة ولكل جواد كبرة ، قال ابى يوم حوطنا الجنود من كل جانب، وصرخوا علينا ان نعمل فقط ما نستطيع ان نسير به لثلاثة أيام . حمل ابى أمى وحملت أمى اختى وحملتلى اختى وحملت انا لوحا عليه وصايا الشيخ صاحب الضريح ، ويدانا المسير .

« صبر على صبر ان الله مع الصابرين » .

قال أبى لما رمى أمى بعد يوم مسير وكان يوم من ذلك الزمان
بألف عام .

« عيس وتولى » . قالت أمى لما رمت أختى بعد ثانى يوم من
نفس ذلك الزمان الذى بألف عام .

« شعارنا التقدم » .

« قالت أختى لما رمتنى فى اليوم الثالث والأخير » .

كنت مع العابرين على الكوبرى الرابط بين مقام الموتى ومقام
الأحياء لما سمعت صراخ قائد الجند على من معه بإطلاق النار .
قلت هذا قد يحدث لغيرى . . . قلت ما ذنبى ؟ . . . قلت ما أطال
النوم عمرا . . . اتتنى الطلقة من الامام واتقنى واحدة مثلها من
الخلف . توالت على الطلقات . مائة سبع وأربعون كان عددهم
بالتمام . رأيتهم يضعون الوسام على صدر من أطلقهم على .
متنا كئنا ، انا وكل وجوهى واحوالى وتغيراتى ، وكان يوما .

قامت البنية لتحضر لى شراىبا مسقعا . . . رأيت تثنيات جسدها
فوق الماء وآثار الطحلب على ما بين الجماد والحى . قلت يا عالم
الاسرار . . . متى تريح هذه النفس من العودة فى جسد بعد جسد .
أخرجت كل ما املك ووضعتة امام العمة المدبرة على مائدة من
رخام . . . وكما كان من قبل قررت أن أتزوج البنية حتى وان كانت
العذراء .

الغصيف

١

لما طرق علينا الباب ، قامت أختي وفتحت له ، وأمي جاءت من آخر الدار ، مسحت يدها المبلولة في طرف طرحتها ، وسلمت عليه ، فتحت باب حجرة الجلوس ، وأدخلته ، ثم طلبت مني أن اصعد الكنية لافتح الشباك المطل على الحوش ، غمر الحجرة ضوء شديد ، وبقعة الشمس سقطت على الصورتين المعلقتين على الجدار .

سألته عن أمه وأخواته البنات قال : الحمد لله .

وأختي كانت قد جرت الى الطاحونة ، لتنادي على أبي ، الذي جاء على وجهه وهنومه غبار الدقيق ، سلم عليه بحرارة ،

من مواليد يناير ١٩٥٥ ، ههيا - شرقية ، نشرت قصصه في المساء والبيان وروز اليوسف والكاتب ، بالإضافة الى المجلات العربية والنشرات غير الدورية - يعمل بمكتب الاعلام والثقافة العلمية بالمركز القومي للبحوث ويكتب في جريدة « الاهالي » . .

وسأله عن أبيه والجماعة • أراد أبي أن يجلس الى جواره على
الكتبة ، فزجرته أمي « صدومك وسفة • • قم غيرهما • » وأشارت
اليه بصيها •

تهامسا في الردمة ، ثم أعطاني أبي نقودا لأشتري كوكاكولا ،
وعاد ليرحب بالضيف « أهلا وسهلا • • شرفت • »

لما عدت ، وجدت أمي وأختي فوق السطح ، وسمعت صوت
الدجاج يكاكي ، ودبذبات الأقدام على المسقف •

دخلت حجرة الجلوس حاملا الصينية ، وكنت هريصا على
الزجاجة الطويلة المفتصة ، حتى لا تنقلب على الأرض ، ودخلت
من الباب بجنت •

كان أبي جالسا الى جواره بهدومه المتسخة ، قام لياخذ مني
الصينية المرتعشة ، وقدمها للضيف •

كان وجهه لامعا ، وحذاؤه كان يبرق في قدميه ، ولباسه
فاخرا نظيفا ، وشعره الناعم المنسق ينام بنظام على رأسه •
قلت في نفسي : هكذا أبناء المدن •

وتمنيت أن أكون مثله ، وأكدت أنني سأطلب من أبي قميصا
وبنطلونا كالذين يلبسهما الضيف ، وعزمت أن أغسل شعري
كل صباح •

استأذن أبي ليبص على الطاحونة ، وقال انه سوف يعود
حالا ، وطلب مني أن أجالس الضيف •

كنت أريد أن يصادثنى عن المدرسة لأقول له أنني (الألفة) ،
وان اسمي مكتوب على لوحة معلقة على جدار الفصل والى

جواره : رائد الفصل • وكنت أود أن أحضر له كرايسى ، لأريه
نمر المدرسة ، ولأقول له اننى غارى رسم ، ولى رسوم كثيرة معلقة
على حوائط المدرسة ، ولكنه فقط سألنى عن سنى ، ثم فاجأنى
بالسؤال عن نسوان بلدنا •

فحكيت له عن الولد (على) الذى قام بالليل ، وتصب من
السريير ، يضاجع بنت خاله التى تنام عندهم ، وكيف انه حين
خلع سروالها قالت عليه • وقلت له اننى • انا نفسى ، انام مع
نسوة كثيرات من الجارات ، واننى نمت مع (أم محمد) على
سريرها المسدول عليه فاموسية ، وهى التى طلبت ذلك ، لأن زوجها
كان سهران يروى أرض القطن •

وسألنى عما اذا كنت قادرا على احضار (أم محمد)
هنا فى دارنا ، فكذبت ، وأخبرته أنها ليست بدارها الآن ، فقد
ذهبت الى دار أبيها من الفجر • لما عاد أبى مرة أخرة ، رهب
به ، وقال : زارنا سيدنا النبى ، وسأله : الوالد بخير ؟ قال :
الحمد لله • كلهم تمام • وطلب الضيف أن يقوم برحلة الى
الفيط ، يرى الزرع ، ويقضى يوما فى الشمس • فاستدار أبى
الى وقال : هذ الحمامة • وفسح الامتاز ، على أن تعودا على
الغداء •

عبرنا الدار الى الحوش ، رفعت البردعة من على الفرن ،
وتعاشيت الدجاجتين المذبوحتين ، ترفرفان وتنتران الدم حولهما •

صعبت الحسارة من الزريبة المظلمة ، المسقوفة بالجريد
والقش ، وثبتت البردعة على ظهرها ، وركب الضيف ، وركبت
أنا أمامه ، لنخرج من البلد ، الى طريق المصرف الطويل •

• خانت الأرض التي نزرعها تمتد من وراء دور العزبة الى أرض الاصلاح البعيدة ، على رأسها ساقية وجرن يحوطه سور مشقق ، ومصلى تنام عليها الشجرة العجوز ، وعلى جانب الجرن ، الدار ببابها القديم ، ونوافذها المخلعة •• فى جذع الشجرة عقدت مقود الحمار ، واتجهت الى الدار ، قلت له : هذه الدار عشنا فيها عامين •

رفعت القفل الأسود الثقيل ، ودخلنا الردهة المسقوفة بالسما • قلت له : نستريح قليلا •• بعدها نتجول فى الزرع •

وقلت : كانت الدار مسقوفة ، سقفها كان مرفوعا على جذع شجرة كبير ، وكنا نسمع مدة العامين صوت « القراضة » فى قلب الجذع • وقد قال أبى يومها ، انها القراضة الملعونة ، سترفع الجذع الكبير ، وبندله بقضيب حديد ، ولكن الجذع لم يمهلنا ، قمنا ذات صبح نفتح باب غرفة النوم ، فلم يفتح ، كان السقف كله قد ملأ الردهة ، ولم نشعر بسقوطه ، ومن ستر الله ، أن (السهارة) كانت مشتعلة طول الليل • لم تصل نارها الى السقف ، لأن سقوطه أطفأها •

لو اشتعلت ، كنا متنا وسط النار ، بعدها حلفت أُمى لا تعيش فى هذه الدار أبدا ، وقالت لأبى نضيع ولادنا هدرا ، وألححت أنا وأختى على أبى حتى وافق على ترك هذه الدار ، لنعود الى البلد •

تركنى الضيف وراح ينظر داخل الحجرات •

قلت له : أما هذه فكانت حجرة الجلوس ، فرشتها أُمى بثلاث كنبات ، خاصة وأن لها بابا خارجيا ، كان بإمكاننا استقبال الضيوف دون أن يدخلوا من الباب الكبير .

وكنت أريد أن أحكى له عن أيامى فيها ، ولكنه سد فعى بكفه ، ولما راح ينظر فى الحجرة التالية ، قلت : أما هذه الحجرة فكان بها فرن ، وهذه آثاره كما ترى ، كنا نقضى فيها الشتاء ، كانت أُمى كل مغرب توقد الفرن ، وتسد منافذ الحجرة ، لنجتمع كلنا فوق قبوه ، وكان أبى يستقبل ٥٠ أدار الى وجهه المكشور وقال : أنت تتكلم كثيرا ٥٥ فتصلبت فى مكانى ، وتركته يجول فى باقى الحجرات ، حتى انتهى الى الزريبة الممتدة بعرض الدار . ثم خرج الى الجرن ٥٥ وقف على كومة التراب يبص على الأرض من تحته ، خرجت اليه ، وسألته : نمشى فى الزرع ؟

كنت أرغب فى تعريفه بأنواع النباتات المزروع ، وأحكى له عن جيران الأرض وعن أيام الدودة ، وسهراتى فى الخص أيام زرة الخيار والطماطم ، وعن الذئب الذى يسعى فى الحقول ليلا ليبيث الرعب فى قلوب الرجال ، وكنت أستطيع أن أقول له اننى لا أخاف الذئب ، وكنت أود أن أكلمه عن ذئاب كثيرة ، سمعت بها من الفلاحين .

نزل عن كومة التراب ، وأمسك كفى ، سحبنى الى مدار الساقية ، وسألنى عن دور العزبة التى تقع تحت بصرنا ٥٥ فذكرت له أسماء أصحاب الدور ، سألنى عن أعمالهم ، فقلت له : كلهم فلاحون ما عدا (عبد الطيم) فهو متطوع فى الجيش ٥٥ وسألنى : وهل يسكن هنا ، قلت : له حجرة فى دار أبيه الكبيرة . وسألنى : متزوج ؟ قلت : زوجته من المدينة ، تلبس الروب المزركش

بالورد الكبير ، وتمقص شعرها تحت منديل مزين بالقرقر ، وهى
خياطة ، تخط الهدوم لفصوان العزبة ، وللسانها لهجة لا تفرها
الفصوان هنا •

استند على كتفى وقال : ولكنها لا تظهر ..

قلت : ربما تعمل داخل الدار فهى لا تذهب الى الغيط ..
وسألنى عن باقى النسوة ، فذكرتهن جميعا ، خط بطنى بلطف ،
وسألنى عن أجمل واحدة فيهن ، قلت : (وهيبة) البدوية ، بنت
(سليم العرباوى) وهى رغم جمالها لم تتزوج ، فالبدو لا يزوجون
بناتهم لفلاحين ، وأما (عالية) لها اتصال بالجن وتقدر أن
تزوجها أحسن رجل فى الدنيا ، وهى تقول انها لن تزوج (وهيبة)
الا لموظف من أبناء البدو يسكن المدن ، ولكن كل الفلاحين هنا
يحبون (وهيبة) ويرغبونها زوجة ، وهى تدل عليهم ، تسرح
بفنماتها مع أبيها من الصبح حتى المغرب ، ولا تكلم الرجل
الغريب •

نزلنا عن مدار الساقية ، وجلسنا فوق سور الجرن ، وسألنى:
لكن فى الحامين الذين عشتها هنا • أكيد سمعت عن علاقات
خفية • فحكيت له عن زوجة شيخ المزية ، وعلاقتها بـ (أبو طبيع)
وقلت له هى امرأة نحيلة سوداء جافة ، تعمل خيازة ، لكنها تهتم
بمظهرها ، فهى تعقد منديلها على جنب ، لا تفارق عينيها
الكحلة ، وتقول أمى ، انها تتكلم باليد والصاحب • وشيخ المزية
مجهز أهور لا يكف عن الكلام ، يفض النزاعات بين الفلاحين ،
ويصلح بين الرجل وامراته ، ويدخل فى كل مشكلة ، فهو دائم
التجوال ، ووجباته كلها فى خارج داره ، ويشرف على الأنصار
أيام الدودة ، ويسجل محاضر المخالفات للفلاحين • و (أبو طبيع)

صعیدی حل بالمزبة ، له زوجة بيضاء كالشمع ، وبنات بيض يعملن معه في حقله الضيق على شريط القطار ، وهو مهتم بالفصل ، له خلايا ، يخرج منها العسل كل ربيع . وصو طويل فارع قوي ، صوته خشن يهز المزبة حين ينادى على زوجه أو بناته حين يكن بآخر الفيط .

وقد سمعت من الناس أنها تطبخ له الحمام في كل شهر ، وتسحب خفية من وراء الدور ، ولا تمشي في طريق ، بل تخترق الزرع حتى تصل اليه في أرضه وينامان مما في خص القش ، تحت شريط القطار . وسمعت أنهم عثروا عليها مرة في حقل الذرة ، وقد خطفوا منوالها . ولكن شيخ المزبة زجر في وجه الرجال ، وسب أمهاتهم ، وقال أنهم يشنعون على زوجته ، لأنها برقبة نسوانهم . وهكذا له من (مفيرة) و (الشبراوى) وكيف عثروا عليهما يوما عريانين في القناة الجافة وسط الزرع ، ولما سألني عن (مفيرة) قلت له هي زوجة (الشبراوى) .

فقال : اسكت .. أنت كبير الكلام .

وسألني : ففهر ضرور شيخ المزبة ؟

قلت : أي كان أبي معنا .

وقلت : هو صديقي أبي ، يزوره في الطاحونة ، وكثيرا ما يأتي معه ساحة الخداء . ولما كنا نعيش في هذه الدار ، كان يقضى معنا ليالي الشتاء ، فوق الفرن ، ويقص علينا حكايات كثيرة .

قال : اسكت .

فسكت ، أدار لى ظهره ، ثم قام يمشى فى الجرن ، وقف ينظر
الى الدور .

وسأله : نتجول فى الزرع ؟ قال : اسكت .

وقجاة عاد الى وسال : لم ربطت الحمامة خارج الدار ؟ وطلب
أن أربطها على مذود الزريبة ، سحبت الحمامة الى الردهة ،
ورفعت عنها المبردة ، شددت باب الزريبة المرقع بقطع الخشب ،
وربطتها على مذودها الفارغ ، وعدت اليه .

قال : ابق هنا .

ودخل الدار . . . قلت لنفسى ربما يبول فى مرحاض الدار .
لما تأخر ، قمت أبحث عنه فى الحجرات . وجدتته فى الزريبة ،
يزور سرواله بيد مضطربة ، والحمامة على مذودها تنظر اليه ،
وقد سال زيد أبيض على شذقيها ، فرجت ساقيهما الخلفيتين ،
ورفعت ذيلها ، يالت ماء أصفر ، امتصته الأرض فى الحال ،
لعدت الى السور ، ساكتا مستسلما للساعات الشمس القوية .

● قضى أبى صلاة العشاء بالدار ، أفترش المصلى أمامنا ، كنت أنا والضيف جالسين ننظر اليه ، ونسمع تراتيله ، لما ختم صلاة ، وسلم ذات اليمين وذات اليسار ، قام يلم المصلى ، ال له الضيف « حرما » فرد عليه « جمعا ٠٠ ان شاء الله ٠ » نادى على أمى ، لتعد العشاء ٠٠ وجاء صوتها من الداخل : جاهز» ثم دخلت علينا أختى بالصينية ، بعد أن فتحت الضلفتين . وضعت الصينية على منضدة بوسط الحجرة ، وعادت بالقلة فى طبق ، حلق الضيف فى وجهها ، فارتعشت عيناها ، وسالت أبى ان كان يريد شيئا ، فأمرها بأن تجعل أذننا معنا ، قد نحتاجها ، وأشار الى الضيف : تفضل ٠

كان على الصينية طبق قشدة ، وجبن وطعمية وحلاوة طحينية وخبز محمص ٠ شمر أبى كره وردد البسملة بهمس ، ورددها الضيف بالصوت العالى ٠ بعد العشاء ، شربنا الشاي الساخن ، وقام أبى أينام ، استأذن من الضيف وقال : أنتم شباب تقدرتون على السفر ٠ ودخل حجرتة بوسط الدار ، كذلك دخلت أمى وأختى الحجرة المواجهة ، وأغلقتا الباب . وبقيت أنا والضيف فى حجرة الجلوس صامتين ، لا نتكلم ، حتى طلب النوم ، صحبته الى حجرتى ، فخلع قميصه ، وارتدى جلباب أبى القضااض ، وسحب البنطون من أسفل ، أطفأ النور وتمدد الى جوارى . تنهد براحة ، وسألنى : كيف تقضى ليلك ؟ فأجبته : فى المقهى المفتوحة أبوابه على المراقبان ، فهناك نشرب الشاي ، ونفترج على فيلم التليفزيون ، ونشرب بالسودانى واللب ، أما الرجال فهم يتحلقون الى جوارنا . يأعبون الطاولة والدومينو ، ويدخنون الحشيش ، فى أيام الدراسة

أذاكر ، ولا أسهر في المقهى الا ليلة الجمعة • دفعني بيده حتى
صدمت بالحائط ، وقال : نم • نم • فنمت ، وكنت لا أريد النوم •

وفي صمت الليل ، أنتبهت من نومي ، وجدت مكانه فارغا ،
نزلت عن السرير ، أبحث عنه ، لم يكن بالحجرة ، فتحت الباب ،
ونظرت • • ربما يكون بالمرحاض ، ولكن كان نور المرحاض مطفأ •

ادوار الفخراط : مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينيات	
(دراسة)	٣
ابراهيم عبد المجيد : الشجرة والعصافير	٥٥
جار النبى الحلو : عيدان التيل الجافة	٦٥
سمر توفيق : البحث عن متامة	٧٥
عبد الله جبير : الوداع : تاج من العشب	٨١
محسن يونس : الدهس مستمر	٩٥
محمد الخزنجى : فى حضرة الجذام	١٠١
مدينة الاختناق	١٠٣
يوم للمزيكا	١٠٦
محمود عوض عبد العال : تكوين	١٠٩
محمود الوردانى : جسم بارد صغير	١١٣
مرسى سلطان : البحر يا ماريا	١٢١
الصوت والصدى	١٢٤
نبيل نعوم : النهر عند المنبع وعند المصب	١٢٧
يوسف أبو ريه : الضيف	١٣١

متابعة لفكرة « المختارات » ، تنوى « مطبوعات القاهرة »
إصدار مختارات من الشعر الفصيح أو العمامى فى فترة
السبعينيات ، لذا ترجو من الشعراء المساهمة فى تحقيق
هذا الهدف بإرسال إنتاجهم الشعرى •

مطبوعات القاهرة :

٦ شارع الشرقاوى - متفرع من الملك فيصل خلف محافظة
الجيزة - الهرم •

صدر عن مطبوعات القاهرة

- الجنسة « رواية » صنع الله إبراهيم
- ليلة العشق والدم « رواية » إبراهيم عبد المجيد
- القصة القصيرة فى السبعينيات « مختارات »

دراسة : ادوار الخراط

يصدر قريبا :

- المقهى الزجاجى والأيام الصعبة « روايتان » محمد البساطى
- دراسات نفسية فى الفن « دراسة » د • مصطفى سويف
- قدر الغرف المقبضة « رواية » عبد الحكيم قاسم
- صندوق الدنيا « شعر » أحمد فؤاد نجم
- هواش المقرئى صلاح عيسى

رقم الايداع ٨٢/٥١٩٩

دار ماجد للدراسات
٢ شارع بلك - القصيرين - الوايلج - القاهرة

للحساسية الفنية الجديدة فى فن القصة القصيرة أصول مؤثرة
- وان كانت كامنة وخفية الوقع - فى الأربعينات • واذا كانت قد
توارت وخفت صيوتها فى العقد التالى فقد رسخت أسسها فى
الستينيات •

تكشف هذه المجموعة من المختارات عن قسَمات هامة فى انجاز
جيل السبعينيات من كتاب القصة القصيرة : تعميق الحساسية
الجديدة فى هذا الفن ، وارتياذ مواقع خاصة وغير مطروقة منها ،
وانتهاج أساليب مفاجئة فى المغامرة الفنية والروحية ، والدخول
فى حوار خلاق مع هواجس النفس وحركة المجتمع على السواء •

وتأتى هذه المجموعة ، أيضا ، لتكسر حصار النشر ، ولكى
تقول - من بين أشياء كثيرة - ان التحقق الجديد فى فن القصة
القصيرة كان عنصرا هاما للرد على أزمة الحركة الاجتماعية للظاهرة
الثقافية فى السبعينيات •

واذا كان معظم هؤلاء الكتاب لم يتح له النشر على نطاق واسع ،
أو على الاطلاق تقريبا ، فان هذه المجموعة تشهد بأنهم ينضمون ،
بحقهم الاصيل ، الى رواد الحساسية الجديدة فى هذا الفن ، وتنطق
بأن مد الابداع ، والتجديد ، لم ينحسر بل ارتفع ، مع الاسهام
المتصل للرواد من أجيال سابقة ، وهو يشق مسارات جديدة جديدة
بالاحتفاء •

هذه مجموعة من القصص ، على تنوع مذاقها ، تمنحنا
المتعة والشجاعة ، والمقدرة على المعرفة •

ادوار الحراة

0494569

